искусство КИНО

12 1968





ПОЗДРАВЛЯЕМ

режиссера Марка Семеновича ДОНСКОГО, писательницу Зою Ивановну ВОСКРЕСЕНСКУЮ, актрису Елену Алексеевну ФАДЕЕВУ с высоким званием лауреатов Государственной премии 1968 года за художественный фильм «Сердце матери».

На фото: Е. Фадеева в роли М. А. Ульяновой в фильме «Сердце матери»

искусство
КИНО

19

Ежемесячный журнал

Орган Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР и Союза кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия:
А. В. БАТАЛОВ,
Я. Л. ВАРШАВСКИЙ,
В. Н. ГОЛОВНЯ, А. М. ЗГУРИДИ,
А. В. КАРАГАНОВ,
Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ,
И. П. КОПАЛИН,
Л. А. КУЛИДЖАНОВ,
А. Е. НОВОГРУДСКИЙ,
М. Г. ПАПАВА, С. Г. РОЗЕН,
В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ,
С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка **А. А. Семенова**

Художественный редактор
Л. И. Гориловская

Технический редактор
Р. М. Гродская

Корректор
С. Л. Ярошевская

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

На первой странице обложки — французская актриса Марина Влади в роли Лики Мизиновой в фильме «Сюжет для небольшого рассказа» (режиссер Сергей Юткевич, «Мосфильм»)

искусство
КИНО

Iskusstvo kino

Cinema Art

The Birth Centenary of Lenin

New Films

Before the Round Table Talk

A Sociologist on Threshold of a Cinema

Professional Problems

50th Anniversary of Lenin's Decree on Cinematography

Opportunities of the Polyscreen

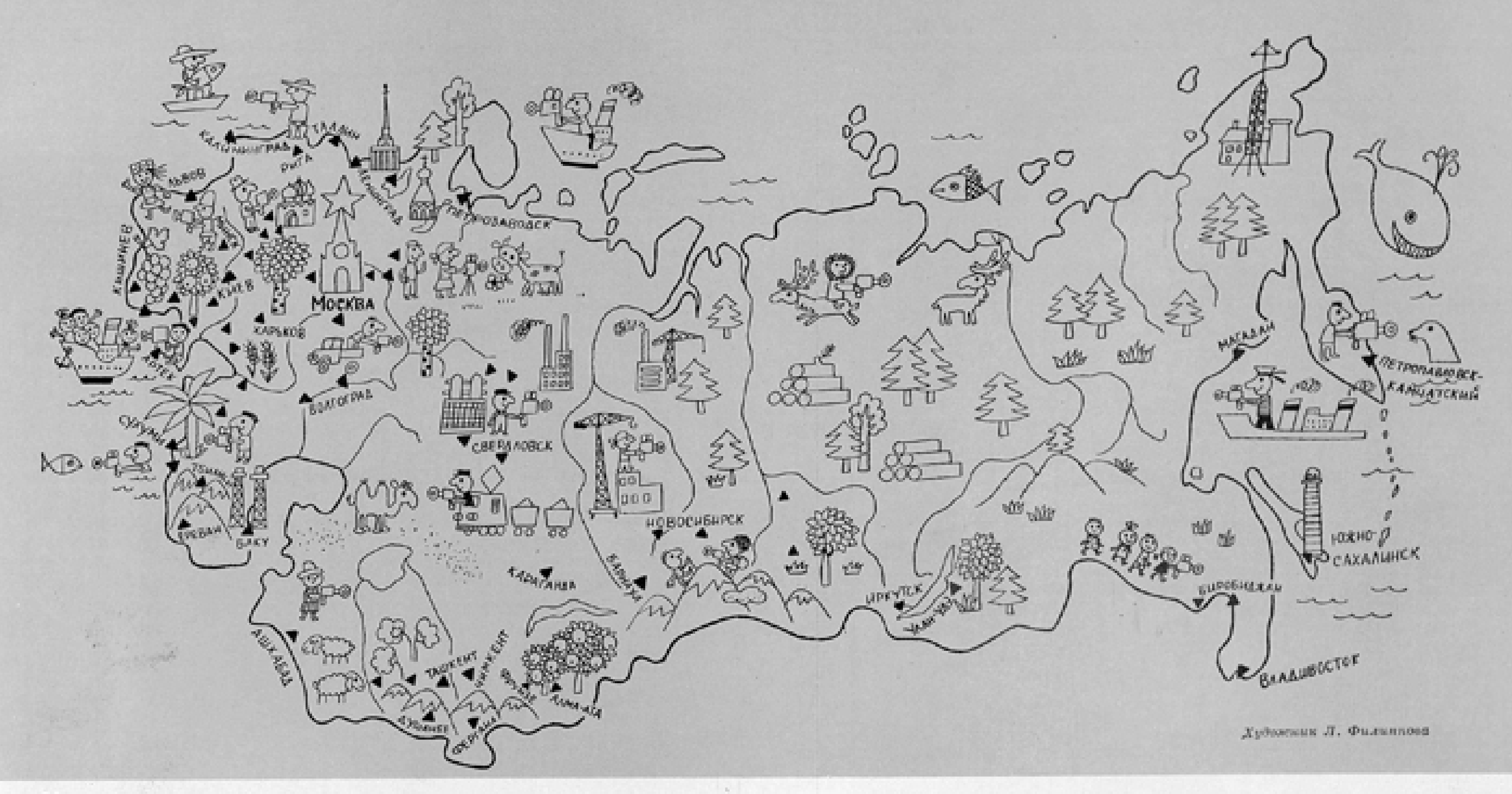
Television

Amateur Film-Making

Abroad

Script

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72
А11094. Подписано к печати 19/XI 1968 г.
Формат бумаги 70×90 $^1/_{16}$. Печатных листов 12 (условных листов 14)
Тираж 30 650 экз. Заказ 2828
Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105



Художник Л. Филиппова

Кинолюбительство

Черта нашего времени

Гляди на карту размещения кинолюбительских коллективов, я могу с гордостью за великое искусство кинематографа сказать, что вся страна наша взяла кинокамеру в руки.

Самое молодое искусство — кинематограф — все более смело проникает в поэзию видимого мира и в глубины мира невидимого, раскрывает в цвете и тональных кадрах все многообразие нашей планеты. Ребенок и академик в равной степени покоряются очарованию кинематографа и сами стремятся овладеть им. Овладеть умением сопоставлять явления, сталкивать их, находить ассоциативные ряды, постигнуть монтажное видение мира.

Еще десять—двенадцать лет назад кинолюбительство было довольно редкое, случайное явление в нашей стране. В 1957 году на Московский Всемирный фестиваль молодежи и студентов мы с трудом набрали от наших кинолюбителей немногим более двадцати фильмов. Сейчас кинолюбительство — черта нашего времени. Многообразны формы его проявления.

Первое, так называемое семейное, «альбомное» кинолюбительство — когда мама, папа снимают свое ненаглядное дитя, когда влюбленный юноша фиксирует каждый шаг своей Дульсинеи, когда ловит объективом перипетии домашней вечеринки или знакомых в туристском походе, фиксируют на пленку без отбора города и веси.

В таком кинолюбительстве автор все делает для себя, для своих знакомых, не претендуя на большее. И тем не менее даже в этих лентах сосредоточивается неоценимый материал нашего времени — летопись его интимной стороны. Снимают мальчика. Кто знает, не он ли первый вступит на поверхность Луны! Снимают девочку — не она ли будет новой Улановой! Авторы подобных фильмов исчисляются сотнями тысяч, и на карту, даже самую большую географическую карту, не нанести всех городов и селений, где они проживают. В 1970 году мы проведем фестиваль семейно-альбомных фильмов. И я думаю, что урожай удач будет немалый.

Второй вид кинолюбительства — кинокружки. Особый интерес представляют они в школах, на детских технических станциях, в Домах пионеров, сельских клубах, колхозах и совхозах, на маленьких предприятиях и в вузах. Участники кинокружков снимают фильмы, в которых рассказывают о производственной жизни, повседневном труде. Воспитательное значение этого общественного кинолюбительства очень велико.

Кинематограф приходит в школу, и это уже не проекты, не далекое будущее — это сегодняшний день. Кино, синтезирующее в себе смежные виды искусств, предоставляет широкие возможности для раскрытия интеллекта и творческой активности ребенка. Мы надеемся, что в самое ближайшее время новый предмет — «Основы киноискусства» — будет включен в программу школьных занятий. Помимо этого, кино в школе может прижиться как особый вид самодеятельности. На этой карте вы увидите только несколько пунктов, где имеются кинокружки в школах. Мы еще только на подступах к масштабному, широкому детскому кинолюбительству, иначе говоря — детской киносамодеятельности.

Третий вид киносамодеятельности — киностудии. Они объединяют обычно ряд кружков. В подобных студиях не только снимают, но и изучают кино. Такие киноорганизации созданы с помощью профсоюзов при заводских клубах, при Домах и Дворцах культуры. Коллективы кинолюбителей стали главными участниками кинофестиваля, посвященного 50-летию Советской власти. Этот фестиваль-смотр самодеятельного кино был включен в общий фестиваль самодеятельного искусства страны. Он показал, что киносамодеятельность другим видам самодеятельности никак не уступает: размах ее велик, и результаты весьма обнадеживающие. Об этом прежде всего говорят цифры. В первом туре нашего фестиваля студии представили более двух с половиной тысяч картин. На последнем туре осталось 354. Картины были сняты на всех форматах пленки — 8, 16, 35 *мм*. Они были многообразны по темам. Наибольшую ценность представили картины, отражающие жизнь нашей страны — от Камчатки до Киргизии, от Приморья до Прибалтики. Фестиваль показал, что так называемая глубинка может дать картины, не уступающие столичным. Работы жителей Камчатки, Иркутска, Биробиджана успешно соперничали с лентами москвичей, ленинградцев, рижан и т. д. Призовые места заняли некоторые фильмы кинолюбителей из сел и деревень. Картины были всех жанров — документальные, научно-популярные, мультипликационные, художественные. Многие ленты этого фестиваля получили медали и дипломы международных кинофестивалей.

Кинолюбители интересуются не только самим съемочным процессом. Они успешно конструируют. Так, например, в Армении кинолюбители создали аппарат, позволяющий снимать широкоэкранные фильмы на 16-*мм* пленке.

Наконец, последний, четвертый вид киносамодеятельности — это народные киностудии. Пока их у нас еще очень мало. Это прежде всего самодеятельные коллективы, помогающие другим киногруппам и студиям.

Посмотрите на карту размещения кинолюбительских центров! Она лишь в общих чертах отражает кинолюбительское движение в нашей стране. А сколько еще неучтенных, незарегистрированных кинолюбителей остается вне поля нашего внимания. Но даже эти предварительные и весьма условные показатели красноречиво говорят о широком размахе нашей киносамодеятельности!

Помимо комиссии по работе с кинолюбителями СК СССР щедрое внимание оказывают кинолюбителям комсомол и профсоюзные организации, а также отдельные ведущие мастера-кинематографисты.

Кинолюбительство — это один из важных фронтов работы со зрителем. В недрах этой киносамодеятельности часто начинаются биографии будущих киномастеров. Но если даже кинолюбитель и не станет профессионалом, он сможет лучше понять и оценить труд профессионала, ибо сам прикоснулся к большому искусству кинематографа.

Г. РОШАЛЬ,
председатель комиссии по работе с кинолюбителями Союза кинематографистов СССР

Новые работы болгарских кинематографистов



«Белая комната» (режиссер Методи Андонов). Доротея Тончева (Сашка) и Апостол Карамитев (Александров)



«Шибил» (режиссер Захари Жандов). Петр Слабаков в роли Шибила (в центре)



«Танго» (режиссер Васил Мирчев). Невена Коканова (Хаваджиева) и Петр Пенков (прокурор Йоргов)

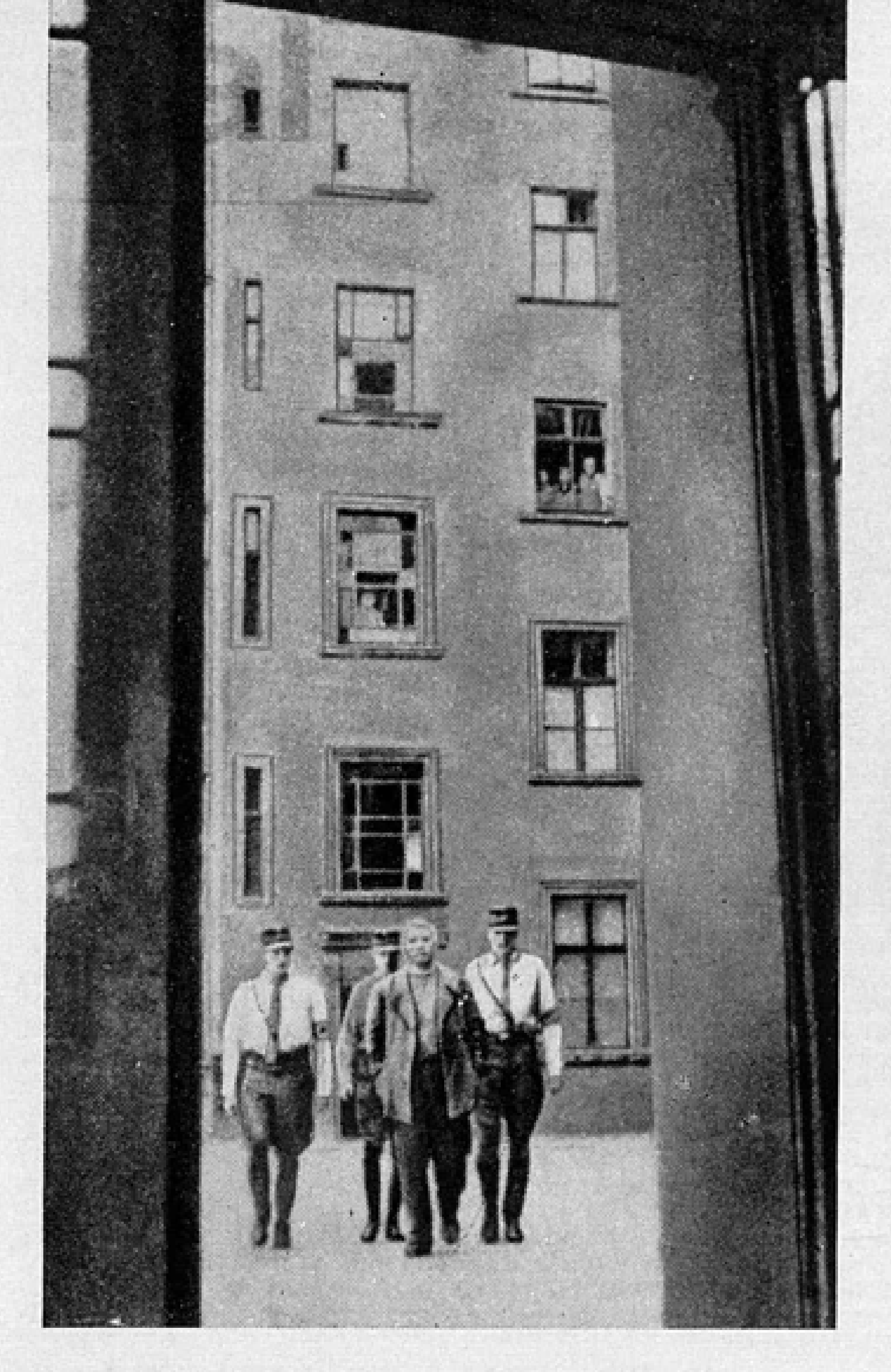
«Шведские короли»
(режиссер Людмил Кирков).
Кадр из фильма



«Процесс» (режиссер Яким Якимов).
Бранимира Антонова (Бистра)

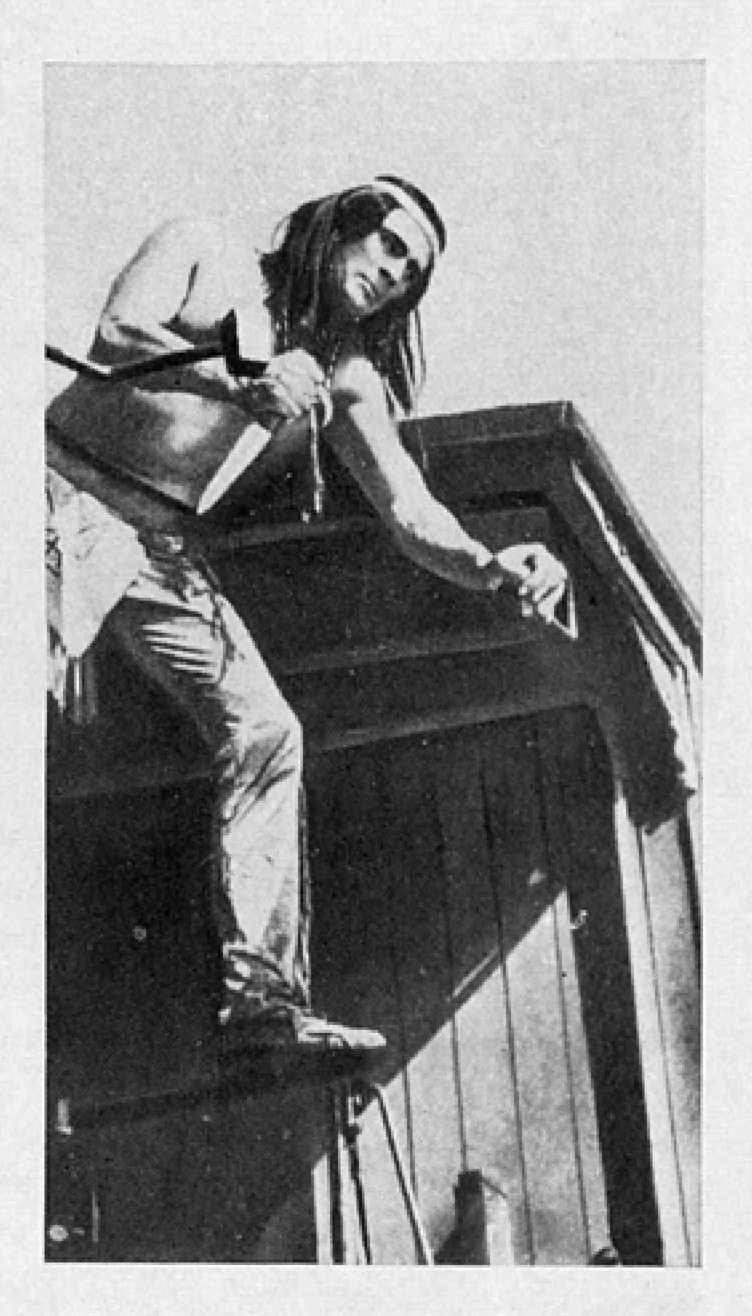


«Случай «Пенлеве»
(режиссер Георгий Стоянов).
Наум Шопов (майор Иванов)



Режиссер Иоахим Куперт закончил фильм «Мертвые остаются молодыми» по одноименному роману Анны Зегерс. Как и знаменитый роман, картина изображает многообразие человеческих судеб, сливающихся в единый поток. Фильм мог бы носить второе название: «Немецкая хроника 1918—1945 гг.». Это — панорама общества, в котором борцы за лучшее будущее Германии жертвуют собой, но смерть их дает жизнь тем, кто продолжает их борьбу.

Новые работы кинематографистов ГДР



«След соколов» — третий «индейский» фильм ДЕФА. Главную роль, так же как и в предыдущих лентах об индейцах, исполняет Гойко Митич. Большая часть съемок производилась на Кавказе. В картине играют актеры из пяти стран Европы. Режиссер — Готтфрид Кольдиц.



Новый фильм Гюнтера Райша поставлен по мотивам классической комедии Генриха Клейста «Разбитый кувшин». Центральную роль деревенского судьи Адама исполняет известный актер Вольфганг Килинг, который недавно переехал в ГДР из Западной Германии.

«Каждый раз, когда меняется эпоха, и в нас самих как бы меняется наша сущность, стремясь сформироваться заново. Наступает такой момент, когда кажется, будто время остановилось. Старого уже нет, а новое еще не наступило, и мы чувствуем, как исчезает старое, образуя кулисы прошлого, и как приближается новое...»
В весьма своеобразной экранизации автобиографической книги Иоханнеса Р. Бехера «Прощание» режиссер Эгон Гюнтер средствами кино выражает эту мысль, лежащую в основе романа.
Она прослеживается в судьбе гимназиста Ганса Гастля, который накануне первой мировой войны порывает со своим классом, с мещанским миром, чтобы пристать к новым берегам, когда человечество стоит перед величайшими преобразованиями.



Недавно состоялась премьера веселого музыкального фильма «Жаркое лето». В нем замечательна «жаркая» музыка композиторов Герда и Томаса Начинских. Автор известных шлагеров и его 20-летний сын сочинили двенадцать мелодий, обеспечивших успех фильму. Режиссер — Иоахим Хасслер.

Главная задача

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина



Близится великая историческая дата — 100-летие со дня рождения Владимира Ильича Ленина.

В Постановлении ЦК КПСС о подготовке к этому интернациональному празднику говорится: «Главным содержанием всей политической работы следует считать всесторонний показ борьбы партии, всего советского народа за претворение в жизнь великих заветов Ленина, глубокое раскрытие значения марксизма-ленинизма для революционных преобразований, исторической роли В. И. Ленина как великого мыслителя, революционера, основателя Коммунистической партии и первого в мире рабоче-крестьянского социалистического государства, вождя международного коммунистического и рабочего движения; разъяснение значения марксистско-ленинского учения для строительства социализма и коммунизма в нашей стране, развития и укрепления мировой социалистической системы, мирового революционного движения».

Эти слова впрямую относятся к деятелям литературы и искусства, к нашим кинематографистам. Раскрыть в своих произведениях силу и вдохновляющую роль идей ленинизма, показать героический путь нашего народа на разных его этапах, успех революционных преобразований, борьбу за претворение в жизнь планов коммунистического строительства — первый долг и главная задача художников кино.

Сегодня у советских кинематографистов горячая пора этой ответственной и большой работы. Разнообразны замыслы, широка тематика новых фильмов, которые готовятся к славной дате.

Мы обратились к нашим кинодраматургам с просьбой рассказать об их новых замыслах, о будущих сценариях.

Валерий Фрид,
Юлий Дунский:

Расскажем о рождении Армии

Различного рода планов у нас много. Есть далекие, есть близкие. Что успеем сделать в предстоящем году, чего не успеем, загадывать не беремся. Хотелось бы, конечно, успеть сделать побольше. И, разумеется, получше.

Ряд картин по нашим сценариям теперь заканчивается производством, есть такие, которые снимаются, некоторые сценарии находятся в работе, другие — в замыслах. Но главные наши усилия мы отдаем сейчас сценарию, который носит условное название «Красная площадь».

Тема очень серьезна, и наша ответственность перед ней велика. Мы собираемся говорить о рождении Красной Армии, шире — о рождении нового мира. Мы знаем, что было это невероятно величественно, мучительно и трудно. Мы попытаемся уяснить себе степень величия этих трудов. И рассказать о прекрасном нравственном подвиге народа, который с великодушным стоицизмом и скромностью сумел вынести эти трудности на своих плечах.

В Красную Армию рабочих и крестьян шли вначале по принципу строгой добровольности. Шли рабочие, шли революционные солдаты. Многие полки и даже дивизии вливались целиком в ряды новой армии.

История одного из таких полков и станет сюжетом нашего сценария. А его групповым героем будет солдатский комитет.

Мы расскажем о стрелке латыше, который любил повторять: «У латышей колыбель маленькая — Латвия, а могила просторная — вся Россия» и который действительно был убит под Псковом и похоронен в братской могиле вместе со своими русскими однополчанами.

О матросе, которого бурными волнами революции прибило к пехотному полку,— о его бесшабашности, о его песнях, о его колючем и неудобном характере.

О молодом комиссаре, питерском наборщике, которому пришлось руководить военными людьми, хотя он был человеком глубоко штатским и по профессии и по натуре. О том, какой дорогой ценой далась ему военная наука.

О бывшем штабс-капитане, кавалере офицерского Георгия, которого солдаты выбрали в полковой комитет и который с каждым днем ухудшал свое и без того шаткое положение, ядовито насмехаясь над промахами и ошибками своих коллег по комитету. Об его странной дружбе с комиссаром...

Вообще это будет рассказ о рождении боевой дружбы. Дружбы между людьми очень разными, у каждого из которых был свой установившийся и непохожий на чужие взгляд на жизнь, на смерть, на войну и революцию. А делать им предстояло одно дело, и делали они его хорошо.

Время действия сценария — зима и весна 1918 года; от того момента, когда солдатский комитет получил полноту власти в своем полку, еще не зная толком, что с этой властью делать, и до первых побед молодой Красной Армии.

Чем привлекает нас этот сюжет? Нам кажется, что в ленинской борьбе за создание Советской Армии очень точно и наглядно смоделирован грандиозный процесс ломки старого и строительства нового мира — то есть самая сущность первых лет революции.

Хотелось бы, если позволит наше уменье, воссоздать в сценарии эпизод присяги, которую Владимир Ильич принимал вместе с одним из первых красноармейских отрядов — принимал, сойдя с трибуны, стоя в воинском строю плечом к плечу с бойцами молодой революционной армии. Той армии, что стала гордостью своей страны, самой могучей армией мира.

...И когда в наши дни дрожит земля и дрожат золотые купола от грохота боевых машин на Красной площади, когда вся страна следит за мирным маршем своих Вооруженных Сил, мы знаем, что и герои нашего сценария присутствуют на этом параде: старик маршал на трибуне, старик пенсионер у телевизора, молодой комиссар нашего полка, погибший обидно рано и похороненный здесь, на Красной площади, у Кремлевской стены.

Будимир Метальников: Современное через будущее

В новом году я обращаюсь к новому для себя жанру научной фантастики. Почему?

Научно-фантастическая литература, начинавшая свой путь в качестве развлекательного чтива или наивной социальной утопии в лучшем случае, в наше время вышла на передовые философские рубежи. С приходом в нее таких писателей, как Р. Бредбери, С. Лем, братья Стругацкие, эта литература обрела новые силы.

В научной фантастике меня в первую очередь интересуют произведения, в которых авторы не просто пытаются рассказать о необыкновенных приключениях героев в далеком будущем, но и размышляют о судьбе человечества, о проблемах, волнующих читателя сегодня. Из научно-фантастической эта литература перерастает сейчас в со-

циально-философскую, так как ее научность часто отступает перед глубиной осмысления жизни.

Научная фантастика в кино—это все еще неизведанная, в сущности, сфера творческой деятельности. Мне хочется попытать счастья на этой стезе, поэтому моей новой сценарной и режиссерской работой будет фильм под условным названием «17 Робинзонов». Этот жанр, мне кажется, дает возможность в широких масштабах поразмыслить о путях развития человеческой цивилизации. Действие фильма условно переносится в XXI—XXII века, но сценарий для меня вплотную связан с насущными проблемами сегодняшнего дня. Мне хочется показать современность через столкновения и характеры людей будущего.

Семнадцать героев моего сценария — люди разных национальностей — русские, французы, американцы, оказавшиеся вместе на одной из неизведанных планет. И в фильме, который предстоит поставить, основной акцент будет сделан не на машинерии, не на чудо-ракетах космической эры, а на исследовании человека — представителя нового, еще более совершенного мира.

Юрий Нагибин: Героика характера

Каждый год, давая обещание расстаться с кинематографом и писать только рассказы, новеллы и повести, я не могу осуществить свое желание и продолжаю много работать для кино.

По моим сценариям было снято несколько фильмов. Одни постановки мне нравились больше, другие — меньше. И все-таки меня все время не покидает надежда, что каждый следующий фильм будет ближе моему писательскому замыслу. Возможно, потеряв окончательно эту веру, я навсегда уйду из кинематографа или, что не исключено, займусь постановкой собственных произведений.

Меня по-прежнему интересует в кино масштабный, героический характер человека, способного повести за собой, поднять дух другого. Как и большинство моих предыдущих работ («Председатель», «Бабье царство», «Директор»), новый сценарий представляет собой монодраму, историю одной сильной личности. Естественно, что принципы художественного решения будут соответствовать этому жанру. Хотя я не исключаю для себя произведения, густо населенного персонажами, как это было в моей картине «Самый медленный поезд», все-таки я отдаю предпочтение фильмам, где первенствует один — волевой и человечески незаурядный — герой. Такого рода образ, когда он удается в кинематографе, имеет большое воспитательное значение. Об этом свидетельствуют многочисленные письма зрителей.

Сценарий, над которым я работаю сейчас, расскажет об одном из первых наших космонавтов. Создание такого образа — задача особенно трудная. До сих пор мои литературные герои всегда имели конкретных прототипов, с которыми я был хорошо знаком, или же персонажи объединяли в себе несколько совсем не похожих в жизни людей. Во всяком случае, та реальная обстановка, в которой они жили и действовали, была мне понятна настолько, что я мог не только наблюдать ее, но и ощущать.

С моим новым героем я тоже знаком лично. Я увидел в нем человека необыкновенной судьбы. Мы не раз встречались с ним и говорили об охоте, рыбалке, о жизни — только не о космосе. Я изучил документальные материалы о моем герое: газеты, журналы, книги, кинохронику и фотографии. Но в моем опыте нет полета в просторы Вселенной, и я не ощущал одиночества в камере космического корабля. Передо мной — задача необычайной сложности: заставить зрителя почувствовать значимость, величие подвига моего героя.

Это художественный фильм, и поэтому существует возможность вымысла. Но мой герой — из породы людей удивительно богатых духовно. Так что в сценарии можно отойти от правды факта, но не от правды характера. Это характер воина и поэта, мечтателя и борца. Он всегда был там, где трудно, он стремится к своей высокой цели, не бросая начатое на полпути. Он первый в мире ощутил никем не пережитое одиночество, оказавшись в бездне космического пространства.

Этот фильм должен рассказать не просто биографию героя с житейски достоверными подробностями, он должен поведать о человеке, воплотившем лучшие черты нашей эпохи.

Пока я знаю только одно: даже если меня ждет неудача, я не пожалею о том, что принялся за работу, так как моя жизнь соприкоснулась с жизнью этого прекрасного и удивительного человека.

Семен Нагорный: Город первой любви

Я думаю, что у читателя, интересующегося кинематографом, накопилось уже достаточно оснований для недоверчивого отношения к обещаниям, которые даются сценаристами. Слишком часто они остаются невыполненными. Вот почему обязан предостеречь читателя: будет ли картина такой, какой она мне видится, неизвестно, поскольку по дороге от замысла к его реализации возможно всякое — творческий и производственный процессы очень сложны.

И все же — о том, что видится...

Есть один город на Волге. Так случилось, что именно этот город, по крайней мере трижды за полвека, оказывался в центре истории, был, может быть, самой яркой точкой на карте нашей страны.

Это город на Волге, в котором с особенным драматизмом столкнулись противостоящие силы в гражданской войне...

Это город, где в годы первой нашей пятилетки вспыхнула одна из яростнейших трудовых битв за индустриализацию.

Наконец, это город, на руинах которого в дни Великой Отечественной войны была одержана победа, поразившая мир.

Царицын — Сталинград — Волгоград...

Он живет, этот город, не только днем нынешним, он — как мы с вами — хранит прошлое, и если хорошо прислушаться — на улицах и бульварах над Волгой слышны голоса, слышен смех и плач тех, кого уже нет, но кто живет в памяти города.

Следовательно, главное действующее лицо — Город?

И да и нет... Конечно, город, его патетическая судьба за полвека.

Но также — и четыре поколения юности.

Фильм о тех, кто был юн в 1918 году,

о тех молодых, воодушевленных, что пришли в этот город строить знаменитый Сталинградский тракторный,

о юных героях, которые стояли насмерть в великой Сталинградской битве,

наконец,— о ныне живущих в Волгограде.

Из всего многообразия жизни берется один мотив — как в этом городе в разные времена любили, были счастливы и страдали от любви.

Они и непохожи друг на друга, эти юные влюбленные разных эпох, и в чем-то, очень существенном, сходны. Идет время нашей истории, меняется облик города, он строится, гибнет и вновь, еще прекраснее, возникает из руин. И вместе с этим — другим становится облик новых поколений, приходят другие мечты, обновленные временем идеалы...

Но что-то остается неизменным, что-то важное, быть может, главное проходит сквозь толщу десятилетий, и если мы вглядимся — увидим общие черты у этого сегодняшнего мальчика в джинсах и его давнего ровесника, царицынского паренька в галифе.

Есть множество самых различных способов, чтобы оглядеть эпоху. Мне кажется необыкновенно привлекательным именно этот взгляд на время — он позволит судить о сокровенном каждого поколения, позволит увидеть, о чем мечталось, что было идеалом — ведь любовь как раз это и выражает. Она — тот «магический кристалл», сквозь который видно, как решает юность — всякий раз заново — вечные задачи: личного и общего, свободы и необходимости, чести и долга.

И я хочу надеяться, что в таком фильме можно будет явственно ощутить и огромность пройденного нами пути, и разительность перемен, и неизменность главного — основ мировоззрения.

Юлий Райзман: Оружие художника

Художник и жизнь, художник и время... Сколько об этом говорят, спорят, думают. Об этом размышляем и мы с драматургом А. Гребневым, работая над новым сценарием, который собираемся назвать «Визит вежливости». Мы еще в самом начале работы, и поэтому я могу лишь в общих чертах рассказать о будущем произведении.

Нас заинтересовала мысль показать средствами кинематографа сложный процесс рождения художественного замысла, постепенного оформления его в законченное произведение искусства.

Наш герой пишет пьесу. Она возникла из каких-то фактов его собственной судьбы, его биографии. Жизнь дала толчок фантазии, образы действительности переплавились в образы произведения, и вот уже неумолимый вопрос: а что я скажу моим современникам, во имя чего я хочу быть услышанным?..

Пьеса сложилась. Автор принес ее в театр. Начинается новая жизнь созданных им образов — теперь они облекаются в живую плоть. И снова сложный путь поисков, разочарований, волнений. И снова тот же вопрос: с чем я иду к людям?

Мы хотим показать творческий труд, как труд героический, требующий от художника всей его жизни, всех сил.

Особенность этого труда заключается в его огромной ответственности, потому что оружие, которым владеет художник, одинаково способно созидать и разрушать. Объединять людей и разобщать их, звать человечество к активной защите добра и культивировать зло... И кто бы ни был художник, как бы ни складывалась личная его судьба, он не вправе забывать, какой силы оружие вложено в его руки.

Герой нашего сценария — драматург начинающий. Пьеса, которую он пишет, — первая пьеса. Встреча с театром — первая встреча. Сам он офицер флота, служит на крупном боевом корабле, имеет дело с современной ракетной техникой. Выбор этот для нас не случаен. Мы хотим показать человека, для которого проблемы войны и мира — не абстракция, не предмет отвлеченных рассуждений, а конкретная суровая повседневность. Нейтральные воды, американские бомбардировщики с ядерным грузом на борту, «неизвестные» подводные лодки в опасной близости от наших кораблей, 6-й американский флот, Вьетнам, Ближний Восток — все это для него не просто газетные сообщения, но каждодневная реальность, которую он видит и ощущает и которая дает, очевидно, особую остроту его зрению и пониманию процессов, происходящих в мире.

Вот такой человек — назовем его Алексеем Глебовым — где-то на борту крейсера, у себя в каюте, в часы между вахтами пишет свою первую пьесу.

Сюжет пьесы навеян реальным случаем, происшедшим в его жизни. С этого случая и будет начинаться наш фильм. В летний день в один из заграничных портов торжественно входит отряд наших кораблей, прибывший с дружественным визитом. Визит продолжается всего три дня: приемы, церемонии, экскурсии, осмотр кораблей населением и т. д. В этой атмосфере у нашего героя происходит встреча, которая надолго завладевает его мыслями.

Неожиданно завязавшиеся отношения продолжаются уже и не в реальной, а в той условной, вымышленной жизни, которую создает творческой фантазией Алексей Глебов. На глазах у зрителя возникнет его пьеса. Разумеется, в фильме будут лишь отдельные ее фрагменты. И силой воображения Алексей совершит все то, чего не успел, не смог сделать в действительности. Его героиня найдет для себя смысл существования, он сделает ее счастливой, он вступит в спор с обстоятельствами окружающей ее жизни, он пробудит в ней активную неприязнь к буржуазному идеалу счастья, ко всему тому, против чего страстно восстает автор пьесы.

...Мы еще не знаем, как сложится дальнейшая судьба нашего героя. Сейчас он еще служит во флоте, продолжается трудная жизнь моряка — походы, учения, штормы... Его не оставляет постоянное ощущение, которое не может покинуть военного, — ощущение опасности, нависшей над миром. И он, человек, имеющий дело с грозным оружием, хочет сказать людям о ценности жизни, о величии человеческого разума и сердца, о том, что честные люди не должны быть одинокими, разобщенными и слабыми в сегодняшнем мире.

Алексей Спешнев: Черное солнце

Ленин предвидел, что Африка из резерва капитализма превратится в резерв социализма, резерв будущего.

Тема сценария «Черное солнце», над которым я работаю в сотрудничестве с известным советским дипломатом, бывшим министром иностранных дел БССР, неоднократным главой делегаций Белоруссии в Организации Объединенных Наций Кузьмой Киселевым, в этом смысле прямо связана с политическим наследием Ленина, с ленинизмом в действии.

Патрис Лумумба в своем стихотворении «Пусть торжествует наш народ» писал:

Пусть берега широких рек, несущих
В грядущее свои живые волны,
Твоими будут!
Пусть жаркое полуденное солнце
Сожжет твою печаль!
Пусть испарятся в солнечных лучах
Те слезы, что твой прадед проливал,
Замученный на этих скорбных нивах!
Пусть наш народ, свободный и счастливый,
Живет и торжествует в нашем Конго,
Здесь, в самом сердце Африки великой!

(Перевод П. Антокольского)

Наш будущий фильм посвящается великому гражданину Африки, политическому лидеру и поэту, мыслителю и человеку — Патрису Лумумбе, хотя и Лумумба и остальные действующие лица получат вымышленные имена, на экране будут обобщенные образы.

Мы также не станем называть страну, на земле которой развернется драма борьбы за национальную независимость.

Нашей целью будет не только показать механизм заговора старых и новых колонизаторов против героического африканского лидера и его народа, но и дать живые, а подчас и противоречивые характеры, раскрыть внутреннюю тему героя на широком политическом фоне.

Нью-Йорк... Стеклянный дом Организации Объединенных Наций пуст. Безлюдны коридоры, спиральные лестницы, залы. Только одинокие шаги в пустоте. Возникает спиной и уходит от нас высокий стройный африканец. Он в темном костюме. Навстречу ему из глубины холла приближается белый. Он старше африканца, но тоже высок. Они останавливаются друг против друга. Глаза белого усталы, загнанны. Взгляд африканца печален.

— Я думаю,— негромко произносит африканец,— не ради себя, но во имя других людей мы должны понять, почему произошло все именно так... и оба мы погибли...

Это не диалог мертвых, но условное начало реальной истории. Мы задумали фильм-расследование, где аргументами явятся не только поступки героев, но и фотографии и документы, где возникнут два плана — реальный и условный, где в центре станет поединок непримиримых противников — африканского лидера Жюля Тусомбе (Лумумба) и Джона Барка, советника ООН и слуги колониалистов (в этом образе соединятся черты нескольких лиц). «Расследование» должно установить, почему погибли оба — и Тусомбе и Барк, почему колониализм уничтожил своего врага и своего помощника.

Действие фильма развернется в ООН и в Африке, и тихие голоса Тусомбе и Барка будут время от времени оценивать события, мотивы поведения действующих лиц, будут спорить. Этот диалог за кадром, как нам кажется, даст объем событиям, позволит избежать эпизодов, которые трудно или невозможно снять, а главное — поможет лучше понять драму героя.

Тусомбе — это убежденность, вера в народ, энергия, блестящий ум, но одновременно и доверчивость, и доброта, переходящая порой в опасную мягкость. Ведь войска ООН, ставшие практически на сторону его врагов, пригласил в страну сам Тусомбе. Именно на этой почве обострится его конфликт с Николь Готье, белой женщиной редкой силы и благородства. Она родилась в Африке, стала учительницей, помощницей африканцев в их справедливой борьбе за независимость, забыла все: родственные связи, привычки белых, их предрассудки. Она референт правительства Тусомбе. Крайние националисты ненавидят ее. Она падет от их рук.

Разрывая ход сюжета, мы будем вводить интермедии — по контрасту, совпадению или ассоциации. Интермедии будут построены на документальном кино- и фотоматериале. Их темы: «Африка моя прекрасна», «Африка учится», «Африка, которая мне снится», «Африка танцует», «Африка сражается», «Гнев Африки», «Тамтамы и маски» и т. д.

В последние годы судьба Лумумбы интересовала многих художников на Западе. С ними придется спорить. С позиций нашего понимания смысла борьбы.

Это ответственно. Это интересно. Это необходимо.

Евг. Григорьев: Уважать человека

В минувшем году по экранам страны прошел наш фильм «Три дня Виктора Чернышева». Были отклики прессы, зрительские письма, встречи в самых разнообразных аудиториях. Все это дало пищу для размышлений, в чем-то откорректировало новые замыслы.

Мы испытали удовлетворение от того, что поднятые нашим фильмом вопросы получили действительно широкое гражданское звучание. Судьбы «простых парней», их нравственный облик, степень духовного совершенства, их стремления, общественные идеалы, миропонимание оказались делом общегосударственным, безусловно важным. Так мы понимаем присуждение фильму премии Ленинского комсомола.

Я далек от мысли видеть в картине исчерпывающий анализ проблем, в ней затронутых. Однако нас радует, что даже эта достаточно робкая попытка разобраться в сложных явлениях формирования личности современного молодого человека, предпринятая с позиций строго объективного и детального изучения характера, имела общественный резонанс.

В этом особенно ярко убеждали непосредственные разговоры со зрителями, начисто лишенные пасторального прекраснодушия. В основном это были споры — споры острые, часто резкие, но всегда откровенные и страстные. Полемика возникала как естественное продолжение картины, ее «новая серия».

Что показывать в кино? Людей или общественно-полезные представления о них? Одаривать зрителя определенным комплексом проверенных истин или апеллировать к его собственному разуму, гражданскому самосознанию, голосу сердца?

Уже сами эти вопросы в достаточной степени ясно показывают характер претензий к нашей картине. И претензии эти далеко не безосновательны.

Тем более, что и сами мы стремимся к тому же идеальному герою, с которого хочется брать пример. Как в жизни, так и в искусстве.

Однако подменять реальный диалектический процесс становления этого идеала в определенных общественных условиях некими чисто кинематографическими понятиями о предмете представляется нам предприятием весьма сомнительным.

Прежде всего по отношению к тому многомиллионному зрителю, который смотрит наши картины и об успехе у которого мы печемся.

Зрителю, как и всякому живому человеку, прежде всего нужно уважение, которое само по себе обязательно предполагает мудрую доверительность разговора на равных. И отрицает барские похлопывания по плечу.

Ему нужна наша вера в его высокое человеческое предназначение, в его могучий разум, в его огромные нравственные силы.

Над чем я собираюсь работать?

Близок к завершению сценарий, который носит условное название «Отцы».

Вещь несколько романтического характера. По стилистике она ничем не напоминает «Чернышева». В ней рассказывается довольно занимательная история. Однако занимательность эта ни в коей мере не призвана развлекать, и только. В центре сценария стоят вопросы нравственной ответственности человека перед человеком. Каждого перед всеми. Ответственности не умозрительной, а конкретной, реальной ответственности за судьбу человека, который живет рядом.

Драматургию движут два взаимоисключающих характера, непримиримых и противоборствующих в той мере, когда какой бы то ни был компромисс между ними простонапросто невозможен.

Если попробовать определить эти характеры отвлеченно — то это конфликтное столкновение между цинизмом и безоговорочной честностью.

Отец — пожилой человек, который привык расплачиваться за свои поступки сполна, требует того же от своего довольно молодого по возрасту протагониста. А протагонист этот — внешне довольно симпатичный человек, обаятельный в быту — представляет новейшую формацию всеобъемлющего цинизма. Легко и удачно оправдывающего все, что угодно, приспосабливающегося к любым веяниям и, главное, стопроцентно гарантирующего долгую безбедную жизнь.

История заканчивается трагически. Но даже в самой нелепости случившегося должна быть заложена глубокая вера в торжество честности, благородства и прямоты.

Хочется работать таким образом, чтобы фильмы были наполнены активным пафосом борьбы за созидание нового, прекрасного человека, сильного, бескомпромиссного и уверенного, в руки которого можно было бы безбоязненно вложить нелегкие судьбы нашей планеты.

Новые фильмы

«Щит и меч»

«Дневные звезды»

«Иван Макарович»

«Лето 1943 года»

«Лейтенант Шмидт»

«Футболисты»

«Лучшие дни нашей жизни»

Фильм надежд, радостей и огорчений

Н. Губернаторов, подполковник

«Щ и т и м е ч». Сценарий В. Кожевникова и В. Басова (по роману В. Кожевникова). Постановка В. Басова. Оператор Т. Лебешев. Художник А. Пархоменко. Композитор В. Баснер. Звукооператор Г. Коренблюм. Редактор Н. Скуйбина. «Мосфильм», с участием студии ДЕФА (ГДР) и творческого коллектива «Старт» (ПНР), 1968.

Эту четырехсерийную киноэпопею ждали многие. Сама тема фильма, интереснейшие возможности ее решения, возможности показать беспредельный героизм советского человека, его стойкость и волю «крупным планом» заранее располагали к новой работе кинематографистов, внушая определенные надежды.

Многие надежды оправдались. Зрители смотрят картину с интересом. И, думаю, прежде всего потому, что не частной историей детективного свойства со всеми ее завлекательными аксессуарами виделась авторам деятельность Александра Белова — Иоганна Вайса. (Кстати, зачастую фильмы «про разведчиков» как раз обедняются именно таким подходом, в винтовом сюжете закрученной интриги они раскрывают лишь технологию профессии, не более.) В авторском замысле фильма нетрудно обнаружить желание дать обобщенную картину интернациональной борьбы с фашизмом на незримом фронте, подчеркнуть ее острый политический и идейный смысл. Это расширяет звучание картины, делает ее близкой не только советским людям. Не случайно прогрессивные силы тех стран, где действовали советские разведчики, считают их и своими героями: имена Рихарда Зорге и других наших товарищей — в почетном интернациональном списке антифашистских борцов.

История разведок капиталистических стран не знает да и не может знать таких героев и характеров, как Зорге, Кузнецов и другие. Не удивительно, что

искусству Запада неоткуда брать подобные прототипы, и поэтому самым распространенным сегодня кинематографическим суперменом Запада является пресловутый Джеймс Бонд, знаменитый «агент 007», человек без чувств, без принципов, без чести и родины. Этот картинный супершпион не может претендовать, да по сути дела и не претендует на те качества, которые мы обычно привыкли видеть в истинном герое. Успех невероятных приключений, «чудеса» храбрости Бонда отнюдь не приходится приписывать его уму и особой проницательности. Победа не столько завоевывается этим эрзац-героем, сколько предрешается авторским замыслом. Недаром Гарри Зальцман, продюсер фильмов о Бонде, признавался, что «если бы Бонд в качестве шпиона существовал реально, он был бы ликвидирован в течение двенадцати секунд». Не помогли бы ни обворожительная улыбка, ни безукоризненно сшитый костюм, ни высокий спортивный класс героя!..

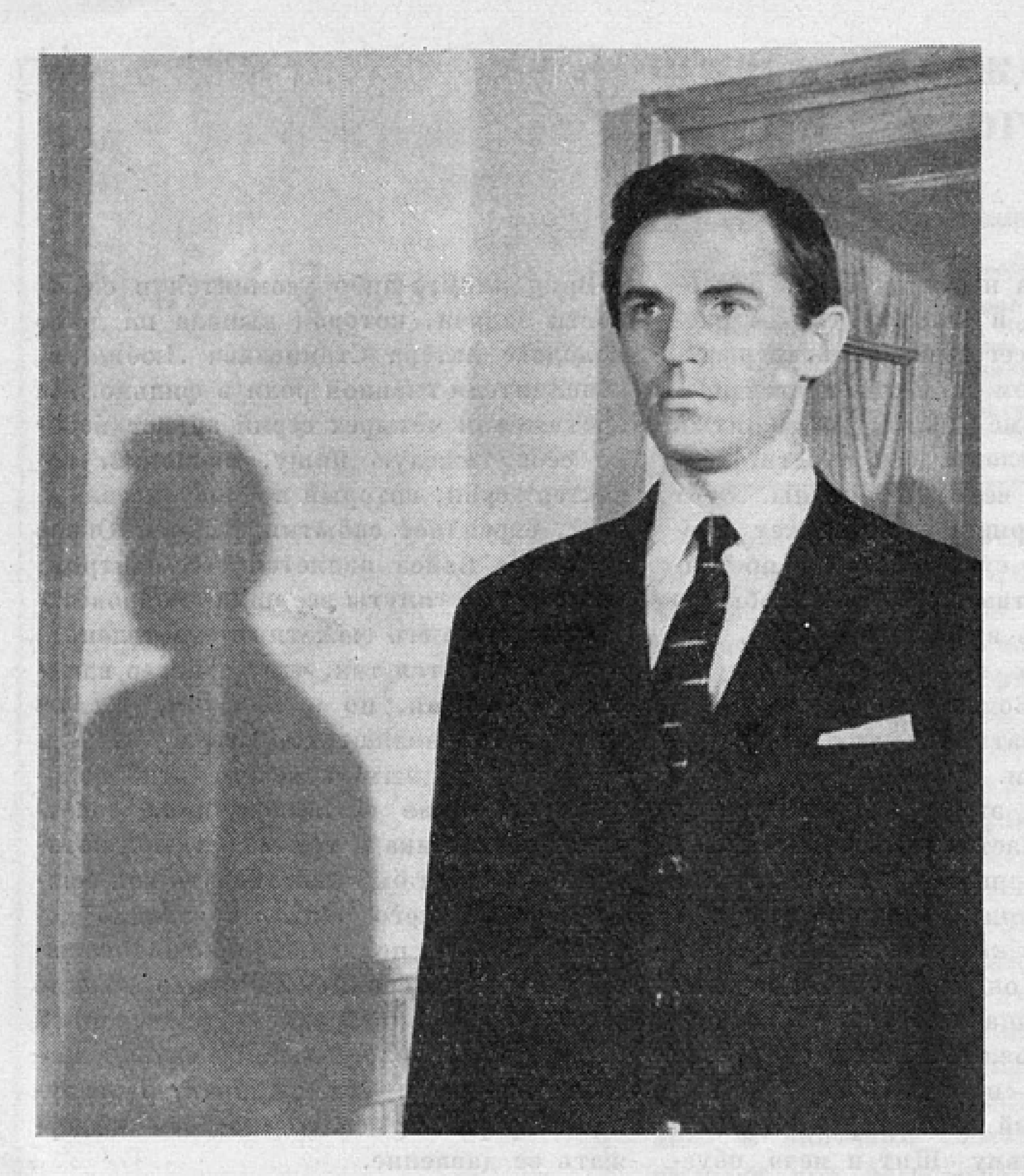
Интерес к фильму «Щит и меч» обусловлен и тем, что не выдуманные безудержной авторской фантазией условные события, а жизненная реальность — сфера действий героя. Реальность суровая, сложная, где требуется предельная сосредоточенность, мужество и выдержка, где главное, что руководит героем, это глубокая убежденность в правоте совершаемого им дела, преданность идее, Родине, За происходящим на экране стоит документальный материал, за экранным героем — реальное лицо. Разве это не благодарная возможность раскрыть суть сильного характера советского человека как выразителя нового общественного строя, его гуманистических устремлений? Дать ярчайший п р и м е р крупной, цельной личности?

Вряд ли кто-либо усомнится в сложности задачи, которая выпала на долю молодого актера Станислава Любшина, исполнителя главной роли в фильме. На протяжении четырех серий артист несет на себе тяжелую ношу, воплощая характер героя, который во многом связывает, скрепляет события фильма. Образ Белова — Вайса является тем центром, к которому стянуты все нити киноповествования, все его сюжетные ответвления. Фильм строится так, что характер влияет на события, но и события, в свою очередь, проявляют характер.

Самым трудным, конечно, было показать сочетание истинного лица советского разведчика и той маски, под которой он должен был действовать как офицер фашистского рейха. Сочетание несовместимых, полярных противоположностей. Для героя фильма это должно быть не только трудной, рискованной игрой, но и колоссальной психологической нагрузкой. Только характер огромной внутренней силы способен выдержать ее давление.

Любшин играет сдержанно, тонко, без нажима. Он привлекает симпатии к своему Александру Белову обаянием его личности, его душевной красотой. Он вызывает уважение к своему герою, восхищение тем напряжением воли, которое необходимо, чтобы глаза оставались холодными там, где они должны гореть, лицо — бесстрастным даже тогда, когда в груди клокочет ненависть или радость.

Вот Вайс—Белов среди своих—советских солдат и офицеров. Он еще не до конца сознает новую обстановку и по инерции еще живет той сложной и опасной жизнью разведчика, что уже осталась позади. Истощенный физическим и нервным напряжением, он все-таки рвется вперед, за линию фронта. Но нет



ни фронта, ни войны. Еще не оправившись после контузии, измученный, усталый человек майским победным днем бредет, с трудом передвигая ноги, ему тяжело, но у него выработался рефлекс к движению, к действию. Он выходит на дорогу и вдруг оборачивается на неожиданный, тихий и знакомый зов матери. Смотрит безучастным взглядом. Взглядом человека, который привык не обнаруживать своих истинных чувств. Но вот медленно освобождается от душевного плена лицо Шуры. Оно проясняется, его озаряет слабая, сдержанная улыбка.

Этот скромный, но заканчивающийся на глубоко человечной ноте финал фильма по-настоящему волнует, в нем—большой силы обобщение, ярко выраженная мысль о цене подвига, о мужестве духа.

После такой значительной, эмоционально насыщенной концовки более остро чувствуешь все огрехи и просчеты картины. Тем яснее ощущаешь, что при всех достоинствах работы С. Любшина образ Белова не достиг все-таки того масштаба и того звучания, на которое по праву претендовал этот характер.

И здесь приходится перейти к огорчениям. Они вызваны прежде всего тем, что многие события — так, как они выглядят в фильме,— вступают в противоречие с исторической действительностью, с принципами и своеобразием разведывательной деятельности. А это, безуслов-



но, снижает достоверность и художественную ценность картины.

Правда, в фильме есть недостатки и другого рода: он оказался чрезмерно растянутым, перегруженным второстепенными и даже необязательными сюжетными линиями, есть в нем кадры, которые кажутся прямыми повторами уже сказанного, не избежал постановщик и банальных, трафаретных решений (особенно это относится к изображению приемов работы врага).

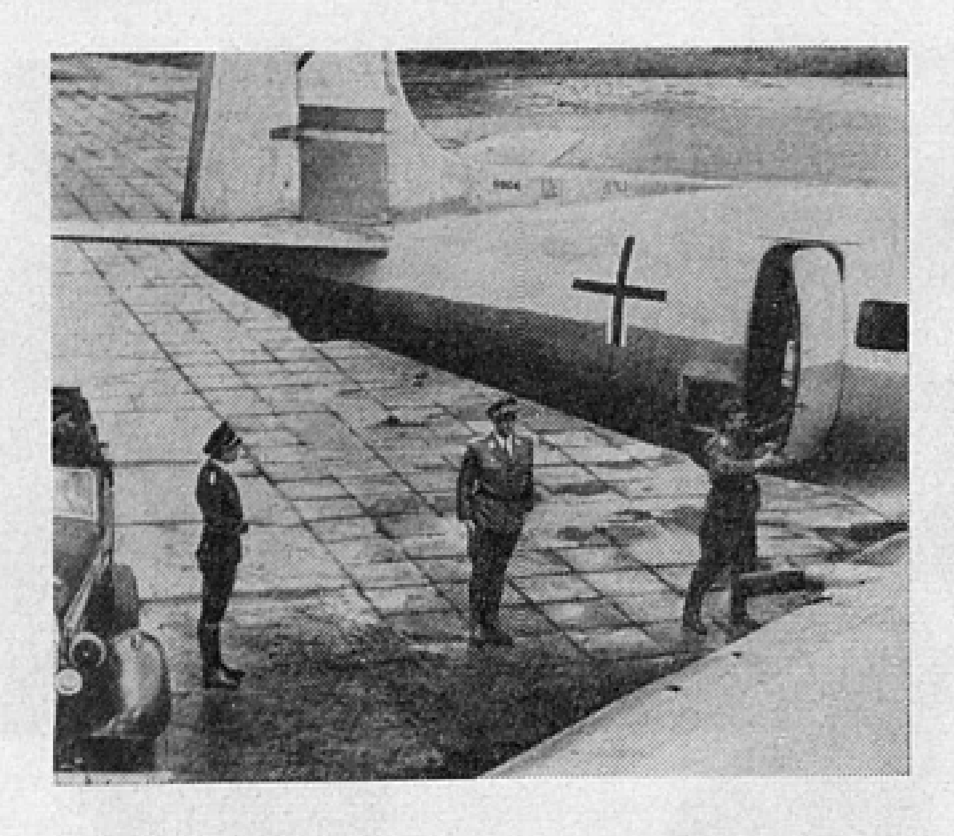
Но хочется обратить внимание вот на что. Почему-то принято считать, что если разведчик — идеальный вариант киногероя, то он может совершать любой подвиг в любой ситуации — так уж ему на роду написано. Как нам кажется, этот ошибочный взгляд привел в картине «Щит и меч» к серьезным промахам. Внимательно анализируя, что и как делал на протяжении экранного действия Иоганн Вайс, невольно задаешь себе вопрос: а удалось бы в этом случае Белову дожить до встречи с матерью?



Режиссер Владимир Басов не выступил в роли глубокого исследователя конкретной исторической обстановки, не везде следовал истинности событий, а знаниями консультантов в полной мере не воспользовался. Поэтому упустил, на наш взгляд, вещи чрезвычайно важные.

Разведывательная деятельность — это сложный процесс двусторонней скрытой борьбы, в которой разведчику противостоит разветвленная система контрразведывательных органов противника. В фашистской Германии эту систему представляли абвер (военная контрразведка), СД (Служба безопасности) и гестапо — управления ведомства Гиммлера, — то есть обширная сеть, пронизывавшая все сферы государственной и общественной жизни страны.









Гитлеровская контрразведка и политический сыск, тем более на территории самой Германии, являлись серьезной силой, с которой не могла не считаться и советская разведка.

Немецко-фашистская контрразведка с ее традициями, профессионально подготовленными кадрами имела большой опыт борьбы не только с иностранными разведчиками, но и с антифашистским движением. По заявлению Бормана, успех работы их партии в основном зависел от работы СД и гестапо. Созданная по всей стране массовая агентурно-осведомительная сеть для повальной слежки за населением (на каждые пять домов — осведомитель), принудительные доносы, взаимные подозрения, шпиономания, внесудебные расправы, террор и животный страх обывателя перед гестапо — все это позволяло фашистской верхушке сравнительно быстро расправляться с с неугодными лицами и выявлять иностранных разведчиков.

О силе гитлеровской контрразведки свидетельствует и тот факт, что ей удалось предотвратить сколько-нибудь значительную диверсионную деятельность на германских предприятиях, на которых работало более двенадцати миллионов иностранных рабочих.

Успехи немецко-фашистской контрразведки, например, в борьбе с английской разведкой были настолько значительны, что только в результате одного комплекса проведенных контрразведывательных мероприятий «Северный полюс» гитлеровцы парализовали деятельность англичан на территории Голландии и северо-западной Германии, куда те выбросили своим агентам оружия и диверсионной техники на целую дивизию.

Немало погибло в застенках гестапо и советских разведчиков. На стене одной



из немецких тюрем после ее освобождения советские воины прочитали:

«В городе Герлиц положила свои юные годы. 18 февраля 45 года. 18 дней находилась под арестом, иду на расстрел как разведчица, переброшенная с русской стороны на немецкую сторону. Обратный переход с выполненным заданием невозможен, была поймана фашистами. До свидания, дорогие друзья, целую всех. До свидания, Родина. Валя Цимбал из Киева».

Вот почему в неравной борьбе умов, воли, профессиональных знаний разведчик, проникший на территорию противника или внедрившийся в жизненно важный центр государства, должен был думать не только о себе, но и о контрразведке врага. Каждый его поступок, каждая его акция должны были осуществляться так, чтобы не вызвать даже тени подозрения. Поэтому неправдоподобен (да он, собственно, и не нужен в фильме) эпизод налета на тюрьму. То, что Вайс организует эту операцию и участвует в ней, не только не свойственно его положению разведчика, но и ставит его под удар: он неминуемо должен был попасть в поле зрения гитлеровской контрразведки, которая тщательно расследовала каждый сигнал, каждое происшествие. Задачи у Белова—Вайса столь ответственны и строго определенны, что не было никакой нужды делать его эдаким универсалом— и разведчик, и организатор операций, и диверсант. Вызывает у зрителя сомнение и слишком легкий взлет Вайса по служебной лестнице — его головокружительная карьера в фильме малоправдоподобна.

Думается, ради эффекта авторы жертвуют достоверностью и тогда, когда показывают прием Вайса Гиммлером, когда совершают нападение гестаповцев на машину Вайса — автомобиль изрешечен пулями, а Вайс цел и невредим.

Подвигам Белова—Вайса порой слишком уж открыта зеленая улица, при этом,



естественно, принижается роль и сила контрразведки противника. А умаление силы врага умаляет значительность дел и поступков советского разведчика.

Было бы несправедливо не заметить интересные портреты гитлеровцев, созданные артистами А. Масюлисом (Вилли Шварцкопф), В. Дворжецким (Ландсдорф), Ю. Будрайтисом (Дитрих), А. Кубацким (Франц), А. Демидовой (Ангелика). Каждый из образов выразителен, индивидуален. В какой-то мере это восполняет пробелы картины. Но дела не меняет, поскольку события в фильме, особенно в его третьей и четвертой частях, часто выстраиваются таким образом, что путь героя к успеху выглядит проще, чем это могло быть.

Когда смотришь, как в самом центре фашистского рейха с неизменным успехом и порой без особого труда работают антифашисты и советские разведчики, как безмятежно посылают они в эфир разведывательные сводки, как легко обезвреживают матерых гитлеровцев, испытываешь, мягко говоря, неловкость за авторов, которым так изменяет чувство объективности и суровой правды. И конечно же, напряжение действия в этих случаях падает, потому что не получает развития тема преодоления, в новых обстоятельствах не проявляется по-новому человеческий характер.

Мы начали разговор с того, что режиссер В. Басов стремился отойти от сугубой «детективности», от чисто приключенческого характера ленты. Однако ему не удалось удержаться от соблазнов жанра, которые сворачивают картину на более легкий путь. Не удалось выдержать все произведение в том серьезном и абсолютно достоверном ключе, какого требовали материал и содержание фильма.

Звезды при свете дня

На экраны вышел фильм «Дневные звезды» по одноименной книге Ольги Берггольц. Фильм этот, сложный по мысли, по форме, по избранной режиссером стилистике, вызывает разные зрительские восприятия, разные суждения.

В публикуемой ниже статье критик Л. Аннинский пишет о том, чем интересна и значительна для него эта картина.

Есть и другие мнения об этом кинопроизведении. Так, в рецензии, напечатанной в газете «Ленинградская правда», которую мы приводим с некоторыми сокращениями, ее автор А. Гребенщиков, сопоставляя книгу и фильм, считает, что экранизация «Дневных звезд» выглядит обедненной в сравнении с первоисточником.

Мы приглашаем наших читателей продолжить разговор о фильме.

Л. Аннинский

«Дневные звезды». По одноименной книге О. Берггольц. Сценарий и постановка И. Таланкина. Оператор М. Пилихина. Художники Н. Усачев, А. Макаров. Композитор А. Шнитке. Звукооператор Я. Харон. Редактор О. Курганов. «Мосфильм».

Факел славы. Торжественный путь вечного огня от Марсова поля к Кремлевской стене. Вечный огонь над павшими. Эта начало фильма. Потом экран распахивается прямо в блокадную ленинградскую зиму — резко, сразу, в заледенелый город с репродуктором, из которого плывет в холодную опустошенность красивый, нездешний вальс Глазунова. В этом сталкивании тем уже чувствуется обостренный, безжалостный глаз Таланкина: это именно столкновение — музыки и изображения, красоты и запустения, памяти и смерти. Поразителен медленный ритм панорамы — камера словно боится обогнать эти осторожно бредущие фигуры людей; вот кто-то добрался до телеграфного столба, обнял его, медленно сползает на снег. Мы не видим лиц — мы только ощущаем безмерность этого испытания, безмерность сил человеческих.

Драматизм истории — вот что черпает фильм в поэзии Ольги Берггольц. Драматизм истории — и героизм человека, ставшего солдатом истории, его мужество, его верность революционной идее.

Острота кинематографического восприятия подготовлена первыми кадрами: столкновением пустынных пейзажей со старинными полками питерских библиотек; столкновением общего плана — изнемогающих, падающих от истощения людей, лица которых прикрыты, невидимы,— с лицом Аллы Демидовой, играющей Поэтессу, с жесткой фактурой этого лица, с его какой-то северной суровостью: запавшие щеки, кажущиеся огромными строгие глаза.

Духовность провозглашена здесь как тема, как субъект действия; этот ушедший в себя взгляд Демидовой, и рассказ о старике, согласном вытерпеть все, только бы р а д и о не молчало — без него страшно,— и, наконец, стихи Ольги Берггольц, врезанные в эту разряженную тишину,— все говорит о силе духа.

Духовность — предмет раздумий фильма, его тема, его пароль.

Разумеется, этот фильм труден для восприятия. Не могу судить, не сумел или не захотел И. Таланкин «помочь» зрителю связать эпизоды повествовательно, выстроить так, чтобы легко укладывалось в сознании. Нет, надобно усилие, чтобы каждый раз принимать новый ассоциативный монтажный ход. Фильм причудлив по монтажу, повествовательная логика здесь не нужна; пафос ленты — железная логика сталкивающихся времен — эпох, веков, его предмет — жесткая верность идее, пронизывающей время.

Мы не удивляемся, когда маленькая сестренка Поэтессы вбегает в заледене-

«Дневные звезды»



лую блокадную квартиру прямо из детства, из далекого времени и ведет сестру вниз по лестнице, на которой лозунги сорок первого года; толкнула дверь — и сразу в распахнувшейся голубизне белый ослепительный собор с золотыми звездами на синих главах — Углич, страна детства, красота и мир, золото и синь!

Таланкин перемежает прошлое и настоящее без традиционных наплывов. Камера панорамирует — и входит из двадцатого века в шестнадцатый: зарезали царевича Димитрия, бегут угличане, гудит колокол... Это закон внутренней жизни, закон души, своеволие памяти: распахиваются ворота современного шлюза — не в даль реки, а в высоту собора: в глубину истории, в мысль об истории. Прошлое в стыке с настоящим — по разным сторонам ленинградского проспекта идут две колонны: манифестация краснокосыночниц двадцатых годов — «Лорду — в морду!» — и ополчение сорок первого... Реальное, фактурное, телесное соединение разных эпох (волокут колокол шестнадцатого века по ленинградским предвоенным улицам, люди идут под зонтиками, оглядываются на этих бояр и смердов) — так создается в картине Таланкина остропарадоксальный, странный, необычный стиль, который вызывает в нас не менее острую жажду сопрячь мыслью эти разнородные, столь странно сближенные края истории.

Ольга Берггольц заразила создателей кинофильма не только непосредственной мощью эмоциональности, не только прямой силой описаний, составивших «Дневные звезды», она заразила Таланкина не просто как писательница — как поэт и прозаик,— она явилась для него чем-то бо́льшим, явилась примером бытийным, абсолютным. «Дневные звезды» заразили Таланкина интересом к духовной силе; и это самый благодатный и важный урок, о котором есть смысл говорить в связи с этой картиной.

Достаточно оглянуться на те «полтора фильма», которые снял И. Таланкин до «Дневных звезд», чтобы почувствовать: соприкосновение с этой книгой если не перевернуло весь стиль его режиссуры, то, во всяком случае, позволило выявиться накопившейся в нем новизне. «Полтора фильма» (выражение самого Таланкина) — это «Сережа», поставленный совместно с Г. Данелия, и «Вступление». И там и здесь Таланкин экранизировал Веру Панову, причем экранизировал, находя прямой игровой эквивалент ее лиризму. «Вступление» сложней «Сережи»; здесь сквозь линии судеб, столь типичных для Пановой, поднимается воссозданная режиссером, поразительная по достоверности фактура эвакуационного быта. В «Сереже», да и во «Вступлении» лирическое содержание вселяется в драматическую форму.

В «Дневных звездах» — наоборот. Здесь лирическая форма хочет вместить драматизм духовной судьбы.

Этот фильм жестковат, резковат, он слишком суховат, с точки зрения нашего

устоявшегося представления о лиризме, и все же по генеральной структуре он подчеркнуто лиричен; тема его — не события, но их отражение в душе человеческой. И вот в этой лирической смене эпизодов, выявляющих состояние Поэтессы,— в ее переездах из 1941 года в 1918-й и в 1591-й, из Ленинграда в Питер и в Углич и из блокады в нынешние дни,— во всем этом хождении души поставлен вопрос бесконечно более широкий, чем судьба отдельного человека, и даже чем судьба целого поколения.

Вопрос поставлен о судьбе и путях России — вечная тема раздумий Ольги Берггольц, властно вошедшая в фильм.

Отвлечемся от фильма и заглянем в ту реальную судьбу, частичным выражением которой он явился,— в судьбу и поэзию Ольги Берггольц.

Поэзия Берггольц, самая судьба ее есть одновременно путь и уникальнейший — по напряженности внутренних связей, и типичнейший — по тому, что прошла она в своей жизни через все состояния, какие история продиктовала ее поколению. Это то, чего нет в фильме, но, как подводная часть айсберга, это во многом объясняет фильм.

До двадцати лет она росла в доме, окруженная любовью родителей и бабушек, и носила светлые косы, а потом ушла из дома прочь, назвав обывателями отца-хирурга и всех домочадцев, обрезала косы, надела красную косынку и кожанку и решила стать профессиональным революционером... «На баррикады — буржуям нет пощады!» — не столько пели, сколько выкрикивали они.— «Лорду — в морду!» Потом — «пламенные штурмовые ночи» на «Электросиле», и низвержение «старья», и задорные книжки, на которые отзывался сам Горький, и «категорическая борьба со «старым бытом» в «доме-коммуне», названном «слезой социализма», где не было кухонь, но зато весело жили молодые писатели и инженеры, искренне веря, что не сегодня-

«Дневные звезды»



«Дневные звезды»



завтра красной станет Германия, а там и весь мир.

Вышло иначе. Пришла война. Страшные дни блокады стали для Берггольц звездным часом судьбы, ее жизненным подвигом — точно так же, как война стала делом жизни ее поколения, тех, что опоздали родиться к гражданской...

По складу дарования Берггольц обладает редчайшей способностью искать связь между прошлым, настоящим и будущим, причем связь почти запредельную, требующую сверхъестественной чуткости. «Я плоть от плоти, кровь от крови всех этих людей, существо, рожденное в их далекой Атлантиде...» Это какая-то сверхпамять, память-благо и память-наказание, память, не дающая ничему отмереть, память, исступленно ищущая связей, отрицающая время, тоскующая о прошлом и будущем. В русской поэзии такой запредельной памятью обладал еще, пожалуй, только Лермонтов — и отсюда его вечное ощущение жизни как воспоминания о чем-то прошлом или будущем... Душевный склад Ольги Берггольц есть отрицание жизни замкнутой, завершенной, воплощенной до конца, эта душа разверста тоской о великом смысле каждого мгновения, это душа, не находящая иного пристанища, чем этот вечный поиск, вечное сопряжение концов, вечное соединение прошлого и грядущего.

И никогда не поздно снова
начать всю жизнь,
начать весь путь,
и так, чтоб в прошлом бы — ни слова,
ни стона бы не зачеркнуть...

Я цитирую стихи совершенно уникальные по типу переживания — точно

так же, как удивительна сама душевная структура Ольги Берггольц. «Разделенное страданье» — вот что дает ей п р а в о смотреть себе самой в глаза на всех изломах своего пути—это право не передается, как информация, оно уникально по природе: страдать можно только з а н о в о.

А теперь вернемся к фильму.

Мы попытались обрисовать драматический облик поэзии Берггольц в тех чертах, которые не отразились в картине, но которые несомненно воздействовали на ее авторов. В драматической поэзии Берггольц — объяснение той «сдвинутости», коей отмечен монтажный язык фильма. Этот язык несет печать вторичности по отношению к породившей ее драме. Но пристальный интерес к этой драме — это наше, сегодняшнее. «Проанализировать природу творческого процесса» хотел И. Таланкин, приступая к фильму. В его фразе ключевое слово — первое.

В самом деле, измерьте мыслью глубину поэзии Ольги Берггольц и спросите себя: что можно перенести на экран? Обстоятельства драмы. Даже ход драмы... Нельзя «перенести на экран» чужой духовный опыт. Лучшее, что можно сделать,— преклониться перед чужим духовным опытом, перед этим испытанием духа.

Мне кажется, Игорь Таланкин понял это. Он неоднократно говорил о том, что бесконечно любит Главную книгу Ольги Берггольц. Вся его работа над фильмом — это стремление передать точнейшим образом все обстоятельства драмы, но так, чтобы обстоятельства не заткнули бы ощущения свободно парящей душевности. Пронизанные знанием фактуры книги создатели фильма боялись буквализма: Алла Демидова, удивительно

«Дневные звезды»







«Дневные звезды»



точно воссоздавшая облик лирической героини, в период съемок ни разу не встретилась с Ольгой Берггольц, чтобы не разрушить портретностью ощущения духовного контакта.

Духовный контакт, попытка приблизиться к внутреннему миру человека, размышляющего над историей,— вот главная ценность фильма. Он вовсе не воспроизводит этой духовности, я повторяю — ее нельзя, невозможно воспроизвести, но он выявляет наше отношение к ней. Он ничего не добавляет к судьбе Ольги Берггольц — ее судьба в ее книгах, судьба эта есть знаменательное явление нашей идейной и духовной жизни тридцатых — шестидесятых годов, и, право, для того чтобы почувствовать смысл этого явления, фильм не нужен.

Фильм И. Таланкина, интерпретируя на экране поэзию и подвиг Ольги Берггольц, выявляет в нас определенное состояние — и это самое ценное.

Властная стихия «Узла» и «Дневных звезд» — лишь один из факторов, определивших звучание фильма. Но есть и второй. Сегодняшнее мастерство Таланкина-режиссера, сам стиль его кинomышления — это не просто сумма приемов; приемы всегда аккумулируют создавшее их жизненное содержание; в стилистике Таланкина нынешнее состояние наше выявляется так же, как выявляется судьба Ольги Берггольц в ее стихах и прозе.

«Дневные звезды» написала женщина, в жизненной и поэтической судьбе которой пламенная вера двадцатых годов прошла через испытания тридцатых и сороковых и дала удивительное раздумье пятидесятых,— история полувекового развития глубоко отразилась в этой судьбе.

«Дневные звезды» поставил режиссер, всецело погруженный в тенденции кинематографа шестидесятых годов. Режиссер остродинамичный, остросовременный, Игорь Таланкин как профессионал впитал в себя весь аналитизм нашего времени. В острых монтажных стыках фильма

угадывается теперешнее размышление, в динамике его образного строя, резко сталкивающего символические пейзажи прошлого и настоящего, выявляется вкус к интеллектуальным категориям, в соразмерности ритмов отражается скорее обостренный рационализм, нежели непосредственная душевность. Исторические картины сталкиваются у Таланкина волей острого и жесткого ума, склонного к всеобщим построениям, к тотальным историческим заявкам. Не отсюда ли режиссерский акцент на картинах убиения царевича Димитрия, на всем этом историческом карнавале, имеющем отношение уже не просто к характеру главной героини, но к звонам и соборам, ярко входящим в образную ткань фильма,— ко всей сквозной теме русской, угличской старины, лежащей в глубочайшем фундаменте дальнейшего исторического движения? Подчеркнуто театральная, чуть ли не оперная декоративность всего эпизода с убийством царевича — крылышки и нимб, злодейский оскал убийцы и морковная кровь убиенного — свидетельствует, что в структуре своего искусства Таланкин остается рационалистом — во внутреннем напряжении его аналитизма ощущается какой-то холодновато «готический» стиль мышления, непохожий на горячую спонтанность бесконечной исповеди Берггольц. Поэтому некоторый сдвиг улавливается при сравнении фильма с книгой — сдвиг в рационалистическую сторону. Рационализм Таланкина и интересен в нынешнем истолковании темы: перед нами энергия ума, интеллектуальных сопоставлений, сильная в анализе, сильная отнюдь не в с о п р я ж е н и и времен, но, по точному слову самого И. Таланкина, в с т о л к н о в е н и и времен.

Терзания и противоречия, разрывавшие душу Ольги Берггольц в «Дневных звездах», здесь как бы вынесены за скобки души. Они персонифицированы. Они даже усилены, но они перестали быть терзаниями д у ш и и стали терзаниями интеллекта.

«Дневные звезды»



«Дневные звезды»



Эстетика «сталкивающихся категорий» тончайшим образом выверена в в фильме. Он только извне кажется разношерстным — декоративное действо с с убийством царевича соседствует с потрясающими портретами современных мужчин и женщин, пришедших на кладбище.

Маргарита Пилихина сняла этих людей просто, спокойно, подчеркнуто документально; это, может быть, один из сильнейших моментов фильма (точно так же, как сильнейшая сторона его вообще — операторская работа). Так вот: эта прямая правда лиц сочетается со сценами, разыгранными в современно-сдержанной актерской манере, и со сценами в полуоперно-экспрессивной актерской манере, и с внеактерской символикой — с этим призраком смерти, проступающим из нерезкости в облике госпитальной сестры... В этом парадоксальном сближении разных художественных рядов — внутренний закон фильма; разнородные элементы, остро сталкиваясь в его эстетике, как бы взаимно уравновешивают друг друга, отсылая нас на иной уровень: нет, дело не в документальности, и не в символике, и не в актерском переживании — дело в размышлении, очертившем круг...

Этот фильм похож на гигантскую карусель, на огромное кольцо, по которому скользят, сталкиваясь, эпизоды и фигуры, оставляя внутри какое-то ожидание, какое-то молчание. Такое ощущение создается не только системой звука, хотя система звука здесь выверена как бы пустотами звука: тихий скрип снега на фоне дальней канонады... госпитальная тишина, взрываемая твистом, который через двадцать лет танцуют выросшие, спасенные тогда дети... странно пресекшееся гудение сброшенного колокола *...

Но ощущение немоты возникает вообще из всего образного движения фильма — ощущение вопроса и раздумья, ощущение какой-то огромной проблемы, очерченной всем этим обостренно парадоксальным кружением сталкивающихся категорий и символов.

* Звукооператор Я. Харон, работа которого несомненно заслуживает специального разбора, перевернул фонограмму колокольного удара; этот фантастический звук прекрасно вписывается в парадоксальную образную систему фильма.

«Дневные звезды»



Что это?

История?

Ее логика?

Ее жертвы?

Нет. Таланкин не углубляется в проблему исторического драматизма и человеческой цены прогресса, хотя многие образные сопоставления наталкивают нас на эти раздумья.

Поэзия?

Искусство, творец, художник?

Нет, и не это. Поэтическое творчество не возникает в фильме как проблема, хотя стихи в картине звучат все время.

Что же?

Стойкость души, сам факт непобедимости духовного начала — вот настоящая тема фильма, вот смысл его, вот художественная цель всех его средств — от нюансов звукописи до иконописной заторможенности мимики Аллы Демидовой в главной роли.

Беспредельная стойкость духа, устремленного к своей вере, к своей идее, к своей цели,— вот центр, организующий образный мир этой картины. Эта вера противостоит и низкой животности, и изощренному злодейству, и самодовольной посредственности, эта вера выносит на своих плечах чугунную тяжесть исторической ответственности. Молчание, как бы затормаживающее в центре фильма все звуки и цвета,— это молчание благоговенья перед подвигом духа, и оно соотносится с внутренней жизнью самого духа, как рама с картиной. Немота возникала в стихах Ольги Берггольц как прямой знак страданья: «Не выкупить, не вымолить и снова не начать. Проклятия не вымолвить. Припомнить и молчать...» В фильме И. Таланкина нет этого опыта, но есть преклонение перед этим опытом, здесь нет немоты горя, но есть боязнь нарушить молчание горя; здесь нет живой духовности, сопрягающей своим бытием концы и начала, но есть острый интерес современного аналитика к этой духовности, есть попытка уловить, исследовать, разгадать ее, есть обостренная реакция на бездуховность, ее резкое неприятие.

«Дневные звезды»



«Дневные звезды»



Всем аналитическим строем мысли, всей системой средств лучшие работы современного советского кинематографа нацелены в эту сторону. Ны-

нешний поиск включает в себя остроту и активность анализа — в нем личность прямо соизмеряет себя с историей, в нем есть нацеленность на исторический смысл.

Драма Ольги Берггольц ударила, как молния, в эту систему средств и датчиков, зажгла все лампы.

Так при свете дня вдруг ощущаешь присутствие гигантских далеких звезд.

В книге и на экране

А. Гребенщиков

Любое значительное произведение литературы экранизировать нелегко. И тем более книги, подобные «Дневным звездам» Ольги Берггольц, где нет четко выраженного сюжета, где основное — раздумье автора о времени и о себе, доверительный, негромкий, может быть, даже интимный разговор с читателем о смысле жизни, о любви, о верности. Негромкий, но граждански сильный и и страстный, ибо ведет его писатель, чья мечта о Главной книге его жизни есть «мечта о максимальной отдаче сил на партийное, народное дело».

Киностудия «Мосфильм» взялась за экранизацию «Дневных звезд». Фильм под этим названием (сценарист и режиссер-постановщик И. Таланкин) недавно появился на экранах.

«О, какое большое время уложилось в жизнь каждого из нас, какое большое! Его хватило бы на несколько поколений, а приняло его — одно...» Какое большое время уложилось и в жизнь героини фильма — девчонки, испытавшей голод и разруху времен гражданской войны, комсомолки 30-х годов, ленинградской женщины, потерявшей в блокаду любимого, известной поэтессы. Путь, на котором было много испытаний и невзгод, но одновременно — это главное! — путь счастливый в самом высоком смысле этого слова. Ибо с каждым годом крепло и утверждалось в жизни героини фильма чувство живой сопричастности, кровной связи со всем, что ее окружало и окружает — с красногвардейцами Октября, с демонстрантами, протестовавшими против ультиматума Керзона, с мужчинами и женщинами, умиравшими в осажденном городе. Лучшие кадры фильма окрашены именно этой интонацией — трагедийной и вместе с тем оптимистической, мужественной и лирической. И как публицистически точно звучат с экрана стихи героини фильма — стихи Ольги Берггольц.

В книге настоящее все время перекликается с прошлым и будущим. Нельзя полнее и лучше понять день сегодняшний, не вспоминая день минувший. Эту перекличку сохранили и авторы фильма: идет стремительная смена кадров — блокадных, угличских, начала 20-х годов, современных. Эта смена вызвана теми ассоциациями, которые возникают у человека, вспоминающего, перебирающего в памяти пережитое.

Но ведь вспоминается прежде всего то, что нужно и дорого тебе сегодня. То, что сегодня помогает лучше понять себя, в чем-то стать сильнее. И тут — сперва исподволь, а потом и убежденно — возникает принципиальное несогласие с авторами фильма.

Несколько лет детства героини прошло в Угличе. Наверное, предание о свершившемся здесь убийстве царевича Димитрия было остро воспринято детским

сознанием... Но почему именно на этом событии четырехвековой давности в фильме поставлен столь сильный акцент, почему связанные с ним кадры, чередуясь с кадрами блокадными, для нас, современников, неизмеримо более важными, начинают порой даже заслонять их, приобретают особую многозначительность? Героиня у гроба царевича и героиня у койки умирающего от дистрофии любимого... Лицо холопа, погибшего под тяжестью угличского колокола, оборачивается лицом человека, погибшего в блокаду...

Да, там убийство, и в осажденном Ленинграде—тоже убийство. Но какие несоизмеримо разные обстоятельства (не говоря уж, конечно, о несоизмеримости трагедий) стоят за этими событиями! В фильме же частое их сопоставление приводит к мысли об извечности и неотвратимости борьбы зла и добра, справедливости и мракобесия, к аналогиям, лишенным всякого социально-исторического содержания, абстрактным по самой своей сути.

И о другом акценте, взятом, на наш взгляд, тоже неправильно. Все это было — и сто двадцать пять блокадных грамм, и окоченевшие трупы на улицах, и обугленные остовы домов. Но был и Ленинград героический, борющийся, победивший! В фильме героическое начало отступило на второй план, оказалось заслоненным трагическими подробностями быта. Правда явления растворилась во внешнем правдоподобии фактов.

Зритель, не читавший книги Берггольц, может по праву недоумевать: а почему фильм назван так, а не иначе? Ибо за кадром оказалась поэтичнейшая мечта о дневных звездах, которая сопутствовала героине и в детстве, и в юности, и в зрелые годы.

Право режиссера — сталкивать в контрасте самые разные по звучанию эпизоды. И все-таки не превращаются ли порой в самоцель обнаженно резкие переходы от кадра к кадру — например, от замерзающего блокадного госпиталя к ультрасовременному молодежному танцу на палубе ультрасовременного теплохода? Контраст контрастом, но по меньшей мере бестактно скорбно-мужественную сцену в госпитале мгновенно оборвать звуками развеселого джаза.

В фильме есть интересные операторские (главный оператор М. Пилихина) находки. Эпичен сам зачин фильма с крупномасштабными съемками Ленинграда. И, как это часто бывает, по-настоящему волнуют, побуждают активно сопереживать кадры по сути документальные, но связанные с очень дорогими, святыми для нас впечатлениями: могильные плиты на Пискаревском кладбище, торжественный кортеж бронемашин с вечным огнем ленинградской славы.

И очень обидно, что суровая и прекрасная правда времени нередко подменяется в фильме нарочитыми аналогиями, что на экране обедняется книга, прочно вошедшая в читательские сердца.

«Ленинградская правда»,
1968, № 181 (16272)

О войне без войны

С. Михайлова

«Иван Макарович». Сценарий В. Савченко. Постановка И. Добролюбова. Оператор Д. Зайцев. Художник В. Дементьев. Композитор Р. Хозак. Звукооператор С. Шухман. Редактор М. Березко. «Беларусьфильм», 1968.

«Лето 1943 года» (по мотивам повести П. Толиса «Лето»). Сценарий А. Тимофеевского. Постановка М. Касымовой. Оператор Б. Середин. Художник Р. Мурадян. Композиторы А. Зацепин, Е. Крылатов. Звукооператор Б. Арабов. Редактор С. Джурабаев. «Таджикфильм», 1968.

Сюжеты и темы, которые мы называем вечными, постоянно возвращаются в искусство по той простой причине, что не уходят из жизни. И жизнь каждый раз сама подсказывает новое решение, которое не повторяет предыдущего,— копия в этом случае означала бы отступление от правды времени, в котором творит художник.

Война для современного кинематографа стала вечной темой. Она живет в фильмах художников — очевидцев и участников событий и в картинах, принадлежащих новому, молодому поколению кинематографистов.

В фильмах молодых на первом плане оказались психология, формирование характера, духовный мир людей, чье детство, юность или зрелость совпали с тяжкой военной порой. За юношеской душевной ясностью Алеши Скворцова следом пришла трагическая цельность маленького Ивана, соединившего в своем образе, казалось бы, несоединимое — светлые сны детства и жестокую реальность войны.

Тема человека, взрослеющего на войне, в ее суровое, страшное время, получила продолжение в фильмах, которые отличны один от другого и манерой повествования и глубиной исследования. Однако объединяет, роднит их нота исповеди — искренняя необходимость высказаться. И «Вступление» и «Я родом из детства» сближает эта глубоко заинтересованная интонация рассказа, ощущение личной сопричастности к событиям. Это не случайно — ведь биографии их авторов — режиссеров берут начало именно в военные годы. Детство Таланкина, Турова — военное детство.

Две новые работы, принадлежащие молодым кинематографистам нового поколения — «Лето 1943 года» и «Иван Макарович»,— вплотную примыкают по мысли к фильмам, речь о которых шла выше, заставляют задуматься не только о полифонии столь явственно обозначившейся темы, но и о некоторых других, не менее существенных сторонах ее развития. Впрочем, не будем спешить с обобщениями.

Свой сценарий «Иван Макарович» драматург Валерий Савченко задумал как исследование души, сопротивляющейся жестокости обстоятельств, порожденных войной. Он стремится показать становление доброты в маленьком человеке, который не по годам скоро становится взрослым, утверждая себя в бескорыстии и благородстве с естественностью почти непроизвольной.

Начало сценария — почти аллегория о мирном семействе, где царили теплота и ласка, и если Ване случалось разбивать стекло, отец его не ругал, а шел покупать новое. Жизнь учила Ваню справедливости и доброте с самого начала, а потом началась война. Отец ушел на фронт, и Ваня отправился с матерью в эвакуацию.

Фильм молодого режиссера Игоря Добролюбова начинается на какой-то очень своей безыскусной и светлой ноте. Умиротворенно, просто сняты дворы и улочки — мир ласкового детства Вани. И в его отношениях с отцом и матерью и в атмосфере жизни города — спокойствие,

которого больше, чем надо, спокойствие на грани оцепенения, предваряющего катастрофу. Эта почти отдельная новелла самостоятельна в фильме и, видимо, намеренно контрастна по отношению к фильму в целом.

Но вот полустанок, когда все бросаются за кипятком, стоянка, чуть не разлучившая мать с сыном. Эта сцена как бы готовит следующую: беспокойное, судорожное движение поезда вдруг прерывает взрыв, и там, где только что бежала мать Вани в белом платье, зияет огромная черная воронка. И на краю ее мальчик, заглядывающий вниз. Нелепо и страшно это вторжение смерти.

Теперь начинается самостоятельная жизнь героя. Дяди, который должен был приютить мальчика в городе, где не слышно войны, не оказалось, и Ваню пригрел добрый котельщик дядя Кузя, а когда пришло время и ему идти на фронт, вновь осиротевший паренек нашел новую семью — бабушку и девочку Лялю — эвакуированных, поселившихся в квартире дяди.

Ваня ждет писем с фронта, работает, приносит в холодную квартиру свое тепло и заботы и, по замыслу авторов фильма, превращается в Ивана Макаровича.

Однако этого процесса превращения как раз и нет в фильме. Есть готовый результат — уже повзрослевший герой. И доброта его удивительно безлична, существует как бы сама по себе, вне характера, вне преодоления. Друг за другом тянутся эпизоды-иллюстрации, призванные демонстрировать благородные душевные качества героя. Но режиссер и сценарист забывают о немаловажном обстоятельстве — героя нет без поступков, действие по инерции далеко от деяния, выражающего личность. В мальчике скорее читается покорность, подчиненность обстоятельствам, нежели стремление воспитывать Лялю или хозяйствовать в доме. И образу героя и фильму в целом свойственна созерцательность — отсюда вялость, вторичность действия. Явно чувствуется стремление режиссера избежать какого-либо пафоса, однако это оборачивается бесстрастием в изложении событий. И драмы жизни маленького героя воспринимаются как заурядные происшествия житейского порядка.

«Иван Макарович»



«Иван Макарович»



Сценарий А. Тимофеевского по повести П. Толиса «Лето» тоже решает проблему юношеского характера в условиях войны, а точнее — военного времени. Здесь перед драматургом стоит другая психологическая задача: показать нестабильность в душевном состоянии подростка — его готовность и к дурному и к хорошему в зависимости от обстоятельств. Обстоятельства складываются непросто. Мальчик Хасан рвется на фронт, а на фронт его не берут. В поезде он встречает дядю, который расписывает перед ним свои трудовые подвиги, чтобы заставить Хасана работать на себя. Хасан начинает помогать дяде, полагая, что помогает фронту. А дядя — обманщик, дядя — спекулянт, он воспитывает в мальчике подобие себя, и Хасан в результате поддается этому воспитанию. Сначала он пытается протестовать, потом подчиняется практичному цинизму своего опекуна.

Сначала несложная наука подать чай гостям, потом — умение подешевле купить, подороже продать, и вот паренек уже спекулянт, чтобы вызвать людскую

«Лето 1943 года»



«Лето 1943 года»



жалость, торгует именем отца, якобы приехавшего с фронта.

Но эта победа дяди над молодой душой так же нестабильна, как и поражение Хасана. Запасы лучшего, светлого, что заложены детством, не исчерпаны. Юноша сопротивляется дурному: пусть интуитивно, судорожно, но Хасан сам пытается отстоять ту человечность и доброту, что есть в нем от природы. Однако поступки героя в фильме почти не мотивированы, скорее, напротив, подчинены некой заданной схеме поведения. Внутреннего движения души, свободного естества характера не хватает экранному образу Хасана, в котором явно проступают очертания готовой конструкции. «Лето 1943 года» — первый фильм Маргариты Касымовой. Пролог картины вводит в военную атмосферу сорок третьего года — поезда отправляются на фронт, на перроне обычная сутолока, какой-то мальчик просится к солдатам, тоже хочет воевать, другой с восторгом считает затяжки примостившегося на подножке с цигаркой старого солдата... В том, что касается атмосферы времени, близкого режиссеру лишь по воспоминаниям детских лет, фильм достоверен.

Но молодому режиссеру не всюду удалось преодолеть известный схематизм сценария, в основном следовавшего уже сложившимся драматургическим канонам.

Иногда ее фильм похож на страницы учебника, которые «уже проходили». Иногда на экран приходит своеобразие авторского вйдения, появляется своя, непосредственная интонация. И тогда в фильме мы сталкиваемся с интересными, сугубо кинематографическими приемами, которые осмыслены, оправданы изнутри, как, например, монтаж движущегося поезда с наездами на фото погибшего отца Хасана. Так передается стремление Хасана догнать уходящего отца, следовать ему. Здесь не только включается в структуру фильма образ отца Хасана, но и раскрывается мысль, важная для произведения в целом...

Итак, два фильма, недостатки которых, в общем, сходны. Отнесем их пока за счет молодости авторов, в творчестве которых чувствуется прилежное ученичество. Возможно, это необходимо и неизбежно на пути становления молодого художника. Но задерживаться на этом этапе рискованно.

Мятежное море, мятежное сердце

Евгений Кригер

«Лейтенант Шмидт». Авторы сценария В. Комиссаржевский, Л. Кристи. Режиссер Л. Кристи. Оператор Н. Генералов. Звукооператор З. Уздин. Редактор Н. Игонина. Центральная студия документальных фильмов, 1968.

Нет, это не биография необыкновенного человека, выполненная средствами документального кинематографа. Это не летопись драматических событий, развернувшихся осенью 1905 года в мятежном Севастополе. И не попытка воспеть подвиг рыцаря революции псевдопатетическими приемами, кинодекламацией, подобием мелодрамы, сентиментальными вздохами, подвыванием в манере давних провинциальных актеров.

В фильме «Лейтенант Шмидт» все просто и безыскусственно в высоком понимании этого слова, хотя тут-то и сказалось искусство авторов ленты В. Комиссаржевского, Л. Кристи, оператора Н. Генералова. Чистота помыслов и деяний Петра Шмидта требовала такой же чистоты, ясности, я бы сказал, благородства замысла и выполнения и от рассказа об этом человеке. И те, кто работал над картиной, добились этого ощущения, этого впечатления душевной чистоты.

Авторы кинофильма как бы отошли в сторону, чтобы оставить зрителя наедине с героем. Когда вспоминаешь эту картину, на память не приходят ни эффектные кадры, ни какие-нибудь монтажные ухищрения, ни внешние «новации», ни поиски особой внешней выразительности. В самом деле, все просто, все ясно. А у тебя, как бы ты не был далек от излишней чувствительности, порою навертываются на глаза слезы. Это результат встречи с человеком поистине необыкновенным, каких выдвигала Россия в моменты революционного взлета,

«Лейтенант Шмидт»



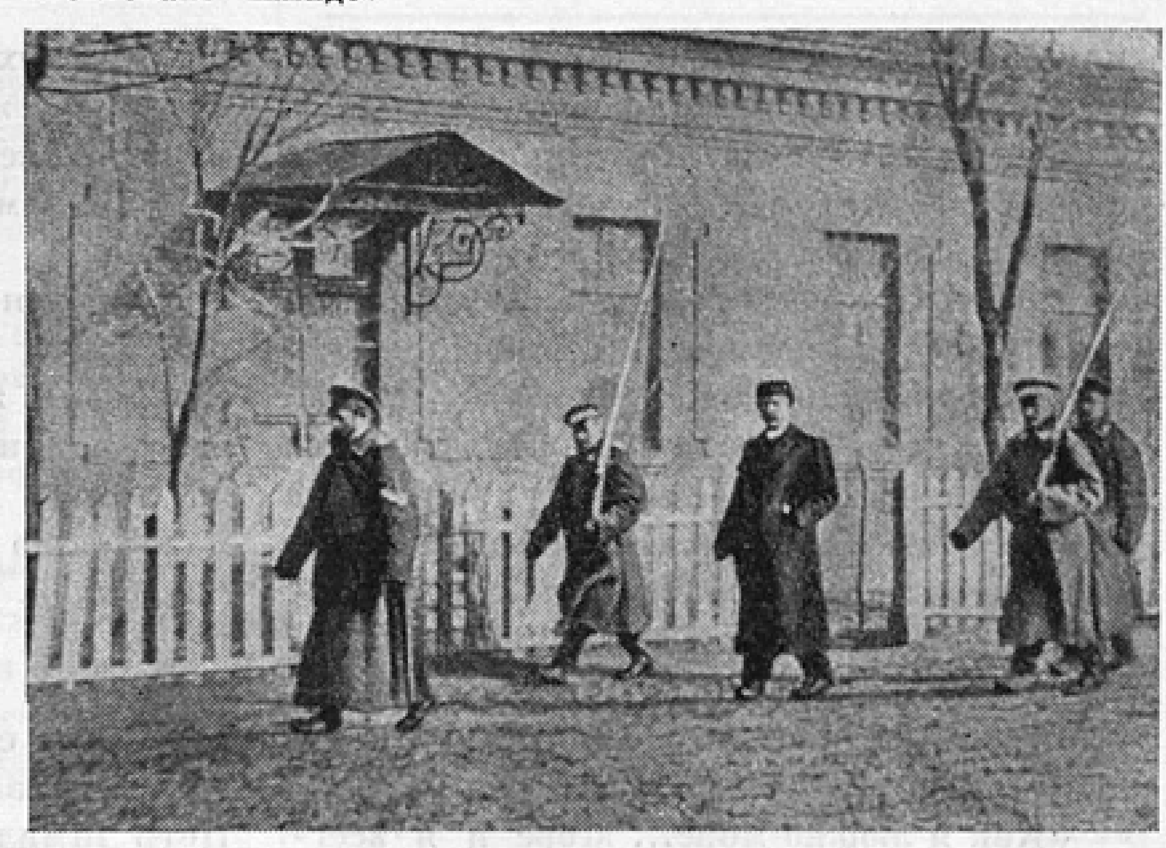
революционной бури. Если тебе хочется плакать, то не от жалости, не от переживания трагической гибели героя (он не потерпел бы этой жалости, он в предстоявшей гибели своей видел закономерное и исцелявшее его душу завершение подвига, обреченного на неудачу в силу условий, сложившихся тогда в царской России). Нет, вы потрясены до глубины души самим обликом этого человека, его поразительной искренностью, глубиной его суждений и взглядов, преданностью делу народа и Родины, сознанием святой, да, именно святой, необходимости быть вместе с народом в пору неравной схватки с чугунным самодержавием России. Он знал, что погибнет в этой схватке. И шел навстречу гибели с открытым лицом, сжигая ненавистью и презрением своих судей и палачей.

Отрекаясь от «биографической последовательности» рассказа, авторы фильма начинают его в тот момент, когда Шмидт томится за решеткой в сумрачном, захолустном Очакове в дни суда над революционерами-моряками.

Томится?

Нет, это слово проскользнуло у меня случайно, в силу литературной инерции. Заключенный не томился, нет. Собрав воедино все силы ума и сердца, он готовил себя к поединку со своими судьями, по велению властей оказавшимися теми самыми командирами кораблей, что расстреливали беспощадным огнем одинокие восставшие суда во главе с крейсером

«Лейтенант Шмидт»



«Очаков». Собственно, эти люди могли бы быть друзьями Шмидта. Он принадлежал к их среде и по профессии и по происхождению — лейтенант царского военного флота, сын адмирала, выходец из касты привилегированных. Команду о расстреле Шмидта и подаст вскоре учившийся вместе с ним сверстник, лейтенант Ставраки. Но весь жизненный путь Петра Петровича Шмидта, его стремления, его убеждения, его мятеж-

«Лейтенант Шмидт»

ная натура поставили сына адмирала, символически говоря, по другую сторону баррикад 1905 года. Он ждал суда над собой со стороны бывших «коллег», верноподданных офицеров царского флота? Нет, он сам собирался судить их по закону революционной, воистину патриотической совести.

Тут же, в начале фильма, авторы раскрывают свой основной творческий прием. Оставляя зрителя наедине с героем, они говорят словами самого Шмидта, словами его писем и дневников. Кстати, в подзаголовке ленты так и сказано: «Документы, письма, воспоминания».

И вот первые слова.

«Как я люблю море... Море и я всегда были неразрывны... И какое странное совпадение: умру среди своей стихии...»

А на экране — море. Второй герой фильма. Неспокойное, суровое, грозящее штормом и бурей, в то же время просвеченное неверным, как бы робким еще, прорывающимся сквозь тучи светом солнца. Вольнолюбивое Черное море, раскачавшее доблестный бунт «Потемкина» и «Очакова». Тут, в этих кадрах, сдержанно символических, оно не обещает еще погоды, сияющей, солнечной революционной «погоды». Но оно вселяет в тебя ощущение мощи, безмерной силы, свободы. Море пророчит бурю.

А человек, ожидающий приговора и казни, спокоен. Нет, точнее, возвышенно спокоен. Спокойна его совесть честного человека, сына своей страны, своего народа, «стихийного» революционера. Совесть спокойна, а на сердце, как давно уже, как всегда, протест и мятеж. И уже вам на сердце падают слова:

«Мне становится весело, несмотря на неприглядность коробки, в которую засадили меня, когда я представляю себе лица наших судей, которым я объявляю, что я убежденный социалист с очень молодых лет...»

Вот о чем думал Шмидт в канун приговора.

Приведенные выше слова дают авторам повод коротко, фрагментарно рассказать о жизненном пути доблестного революционера. И акцентируют они не на фактах биографии, которых в ленте мало из-за скудости иконографического материала. Их властно влечет возможность, да и необходимость поведать нынешним нашим людям о натуре, о духовном складе, о мыслях, о мечтах таких удивительных русских людей, как Петр Шмидт. Их порождала сама революционная действительность России прошлого и начала нового века. Желябов, Перовская, Засулич, Чернышевский, Ленин и его сподвижники, рабочие и революционеры-интеллигенты... Какая целеустремленность, какая сила духа, какая честность ума и сердца!.. Один из таких — Петр Шмидт.

Вот самую сердцевину его характера, его убеждений, его судьбы стремятся передать в очень коротком фильме Виктор Комиссаржевский и Леонид Кристи. Нет необходимости здесь воспроизводить содержание картины — ее нужно видеть. В ней нет ложного пафоса, существо самого Шмидта отвергает даже намек на пафос. Вот почему те, кто работал над фильмом, старались и в подборе материалов, и в их монтажном сопоставлении, и в тексте, и в музыке «существовать» в одной тональности с высказываниями самого Шмидта, всегда простыми, ясными, достойными высокого назначения русского революционера, острыми и саркастичными, когда речь идет об идейных врагах лейтенанта тогдашнего флота.

Послушайте:

«Мне поставлено обвинение по сотой и сто девятой статьям. По каждой полагается смертная казнь. Итого, они мечтают меня повесить два раза в назидание потомству...»

Затаенный огонь своего сердца Шмидт выдает лишь тогда, когда говорит о тех, ради кого пошел на подвиг и смерть. Вот один из документов, воспроизведенных в ленте:

«После казни прошу, чтобы тело мое было выдано севастопольским рабочим. Я их депутат, званием этим горжусь, и они одни дали мне больше счастья, чем вся моя жизнь со всеми людьми, с которыми я встречался».

Лаконично повествуют авторы об этой «всей жизни». В сугубо личной своей судьбе не очень счастлив был Петр Петрович Шмидт. Суждено было мимолетно, лишь однажды на миг встретиться с женщиной, с которой он переписывался потом до последнего смертного часа. Счастье лишь коснулось его своим летящим, исчезающим крылом. И это дают понять авторы фильма. Но с легким сердцем шел Шмидт на казнь. Гражданская совесть его была спокойна. Он выполнил свой трудный долг до конца.

...Очень нужный нам фильм. Мы должны знать и ценить свое прошлое, его людей, поистине необыкновенных. Без них не было бы нас, таких, какие мы есть, не было бы светлого настоящего и великого будущего у наших детей. И дети наши должны знать об этом.

Трудности этого жанра

Юрий Трифонов

«Футболисты». Автор сценария Д. Полонский. Режиссер А. Кондахчан. Оператор Э. Бобрицкий. Звукооператор А. Кулаков. Консультант заслуженный мастер спорта В. Мошкаркин. Редактор Е. Гусева. «Центрнаучфильм», 1968.

О фильме «Футболисты» я слышал и читал раньше. Слышал хорошее. Читал тоже. Говорили: это попытка показать спорт изнутри и всерьез. Попытка — редкая в нашем кинематографе. И верно, о спорте в нашем кино принято рассказывать либо в жанре так называемых «спортивных кинокомедий», либо в жанре хроники, оснащенной болтливым текстом. Признаюсь, картина «Футболисты» — как это часто бывает в тех случаях, когда много ждешь, наслышавшись разговоров,— меня несколько разочаровала. Попытка-то есть, но истинного воплощения не получилось. Впрочем, если бы не было сразу заявлено зрителю: «А вот мы сейчас разберемся по-серьезному!», этого чувства разочарования могло и не быть. Ибо картина все равно существует и смотрится с интересом. Но тут было, как на соревнованиях по прыжкам в высоту. Диктор по радио объявляет: «Планка установлена на высоте международного класса, 2 метра 20 сантиметров. Первая попытка!» И зрители затаили дыхание, ждут прыжка... То, что спортсмен взял высоту тоже международного класса, 2 метра 18 сантиметров, мало кого удовлетворяет — обещано-то было другое.

Посмотрев «Футболистов», я еще раз убедился в том, как бесконечно трудно рассказывать обо всем этом «изнутри и всерьез».

Этот фильм — о «Торпедо», популярной московской команде. Всего лишь несколько лет назад команда была лучшей в стране, чемпион и победитель кубка, затем произошел спад. Ветераны

ушли, некоторые игроки перешли в другие клубы, некоторые были отчислены за нарушение дисциплины. Тренером в это время стал недавний игрок команды, ее многолетний капитан Валентин Иванов. Команда продолжала проигрывать игру за игрой и откатилась на — цитирую по тексту фильма — «непривычное для себя девятое место».

Вот тут и подоспели с камерой наши авторы. Они решили разобраться: что случилось с командой? Для этого пришлось пройти за кулисы, кое-что подслушать, кое-что подсмотреть. То, что подслушано и подсмотрено,— здорово, но, к сожалению, этого мало. И виноваты в скупости и малочисленности удач не столько авторы, сколько те преграды, что стоят на пути спортивного кино.

Что удачно в фильме? Что ново? Сцены на тренировках, на разборе игр, в раздевалках. Зритель, любящий футбол, с громадным интересом будет всматриваться в снятые крупным планом лица своих кумиров, знаменитых игроков, и с жадностью ловить каждое их слово, пусть даже оно будет незначительно и банально. Именно так, незначительно и пустяково разговаривают торпедовцы в фильме, вернее обмениваются соображениями о причинах неудач команды, но почему-то слушаешь их с напряженнейшим вниманием. Стрельцов бормочет что-то невразумительное: «Не, ребята вообще играть могут...» или что-то в этом духе, но зритель и за такое бормотание благодарен — ведь он услышал голос своего любимца!

Разумеется, никто из игроков не может дать глубокого анализа причин того, что произошло. Спортивные удачи и катастрофы — дело сложное, подчас необъяснимое. Вот этой некоторой иррациональности спорта и, если хотите, загадочности не дали почувствовать авторы фильма «Футболисты».

Разговор о кризисе в команде, который следовало бы повести «изнутри и всерьез», ведется неубедительно. Объяснение одно: «потеряли уверенность в себе, и потому проигрываем». Но почему же потеряли уверенность-то? Потому что проигрываем! Да почему же?.. и так далее без конца. Таким образом, удачна и нова попытка повести разговор о глубинных процессах, о психологии командной игры, но вовсе неудовлетворителен сам разговор, ничего не объясняющий и рисующий спортсменов далеко не мыслителями. А на самом деле какие, наверное, жаркие споры, какие словесные битвы кипели в команде «Торпедо» в ту осень!

При разборе игры очень хорошо уловлена деловая атмосфера этого производственного совещания. Естественно и умно разговаривает Иванов. Вообще «игра» Иванова в фильме выше всяких похвал. Его «игра» заключалась в том, чтобы, не обращая ни малейшего внимания на стрекочущую камеру, проводить занятия с футболистами, как обычно.

Вот он говорит, обращаясь к Стрельцову:

— Все было хорошо, Эдик, но только почему-то вдруг ты остановился... стал играть стоя...

В этой фразе, содержащей в себе упрек, была одновременно — в интонации, в жесте, сопровождавшем фразу,— осторожная мягкость и как бы просьба не обижаться на необходимость упрека. Тут обнаружилась целая гамма сложностей, в этой фразе. Тут была вся сложность работы тренера, и еще бо́льшая сложность тренера молодого, и еще бо́льшая — недавнего игрока этого же клуба, недавнего товарища тех, кого он должен теперь поучать и застав-

лять подчиняться. Со Стрельцовым Иванов еще недавно играл в пас — это был изумительный пас. И уж кто-кто, а Иванов знал отлично, что такое футболист Стрельцов и можно ли его чему-либо научить. Нет, его ничему нельзя научить, он все знает лучше всех в этой науке, называемой футбол. Но тренер должен, несмотря ни на что, говорить правду и требовать подчинения. Все эти трудно уловимые мотивы человеческого и спортивного поведения сумели уловить кинокамеры и аппарат синхронной записи. И продолжение было: после общего разговора Иванов подошел к Стрельцову и стал что-то говорить ему наедине, неслышное, и Стрельцов, не глядя на него, с неудовольствием передернув плечами, оборвал разговор и отошел в сторону.

Вот это мгновение стоило многого! Тут — настоящий кинематограф, подлинные чувства, сложные и обнажившиеся на миг человеческие связи.

Кроме перечисленных сцен в фильме есть несколько футбольных игр «Торпедо»—с киевским «Динамо», с московским «Динамо», с немецкими и чехословацкими футболистами. Но игры сняты неинтересно, обычно, так, как их снимает кинохроника — то есть набор каких-то игровых ситуаций, беготня, столкновения, голы, физиономии зрителей, обязательно несколько смешных и дурацких физиономий, и украшающий все это «рев трибун», взятый напрокат в фонотеке. Вероятно, сцены футбольных матчей не снимались специально, а заимствованы из спортивных киножурналов — уж очень различен подход к материалу. Если раньше была попытка внимательного и подробного исследования, то здесь — мелькающая карусель, все смазано, фигуры не запоминаются. Впрочем, одна фигура существует и здесь — тренер

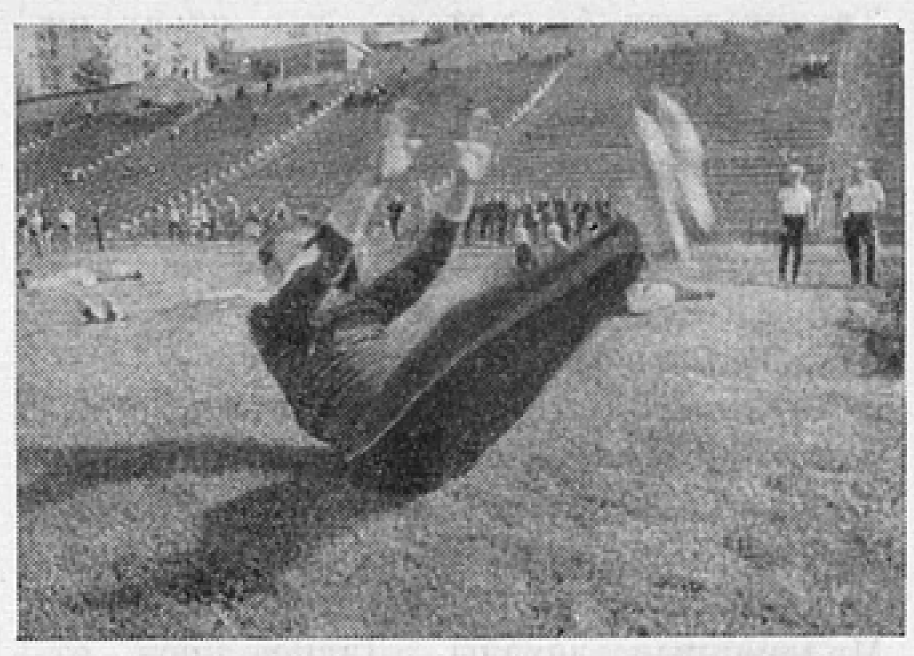
«Футболисты»

Проиграли... Как быть дальше?





Тренируется Эдуард Стрельцов. Трудно набирать форму после болезни, да еще в разгар сезона



Тактические занятия проводит заслуженный мастер спорта Валентин Иванов



Иванов. Зритель видит его во время матчей на трибуне, нервно возбужденного, не замечающего камеры. Иванов — самая большая удача фильма.

Но на экране недостает такого же внимания к другим действующим лицам футбольных спектаклей, а игры складывались драматично — чего стоят матчи на Кубок кубков! Авторы сами виноваты — они провоцируют зрителя на серьезное раздумье о футболе, заставляют додумывать то, чего нет.

Я понимаю: неимоверно трудно рассказывать о спорте «изнутри и всерьез». Трудно хотя бы потому, что спорт не любит показывать своих кулис. Я тоже сталкивался с этой нелюбовью. То ли из суеверия, то ли из боязни того, что некие производственные секреты станут известны соперникам, представители большого футбола неохотно идут на откровенные беседы. А тем — острейших и сложнейших — тут более чем достаточно. Большой футбол только по инерции да по недомыслию называют игрой. На самом деле какая уж тут игра! Миллионы зрителей. Миллионные затраты. Миллионные доходы. Давно пора от спортивных комедий перейти к спортивным драмам.

Трехчастевый фильм «Футболисты» хорош хотя бы тем, что в нем нет и намека на пошлую комедийность — кроме одного эпизодика, явно инсценированного, с болельщиком. Все остальное достоверно. Нет в этом фильме и фальшивых инсценировок, демонстрирующих, что наши футболисты больше всего на свете любят учиться в институте, работать на производстве, а в футбол играют в свободное время, потехи ради.

Нет, это фильм серьезный. И в том его заслуга. Но футбол еще серьезней, гораздо серьезней.

Человек в критической точке

Ю. Ханютин

«Лучшие дни нашей жизни». Авторы фильма Вениамин Горохов, Борис Галантер. Оператор Б. Шапиро. Композитор Л. Гедравичус. Редактор О. Балабанов. Свердловская киностудия, 1968.

Должно быть, в самом деле многое меняется в нашем документальном кинематографе. Это особенно заметно, если не ограничивать поле исследования столичной документалистикой, за немногими исключениями отличающейся завидным постоянством в выборе и решении тем, а обратиться к «периферии», оценить то, что делается в Латвии, Киргизии, в Ленинграде, Свердловске, Куйбышеве.

На Свердловской студии Б. Галантер и В. Горохов сделали фильм о летчиках. Если бы несколько лет назад документалистам предложили снять фильм об авиации, о летчиках гражданского воздушного флота, то почти безошибочно можно было бы предсказать сюжетный ход и выбор героев. Это была бы картина, в которой сообщались цифры роста перевозок пассажиров и летные данные машин, с экрана улыбались бы заботливые стюардессы и пилоты-«миллионеры», а диктор сообщал бы данные их биографии. Кого-то из летчиков мы увидели бы не только за штурвалом самолета, но и дома в кругу семьи и узнали бы, что стюардесса Таня в свободное время еще и учится. Для контраста розово благополучному тону повествования на экране «кратко, но выразительно» показали бы преодоление трудностей: полет в условиях плохой видимости, расчистку в пургу аэродромного поля. Короче говоря, в восьми случаях из десяти это был бы фильм-отчет с конкретными примерами, некий эрзац доклада на заданную тему.

Авторы фильма «Лучшие дни нашей жизни» для решения своей темы находят

совсем неожиданный поворот: они делают картину о «списанных» летчиках, о тех, кто по здоровью уже не может летать. И оказалось, что грустные истории, рассказанные в фильме, куда убедительнее говорят о счастье любимого дела, о властной силе призвания, чем благополучные кадры удачливых воздушных асов. Что характеры раскрываются в моменты испытаний полнее, чем в информации о достоинствах и утепляющих внутрисемейных сценах.

Впрочем, что говорить «оказалось». Открытие характера в драматизме жизненных обстоятельств всегда было принципом искусства.

Оказалось лишь то, что в документальном кино эти драматические обстоятельства, острота конфликта как условие открыть человека, может быть, более важны, чем в иных видах искусства. Автор документального фильма лишен возможности рассказать от себя, что чувствует и думает его герой, написать ему монолог или выдумать сюжет, в котором раскроются те или иные его черты. Если же художник так поступит, то совершит насилие над материалом, изменит самому принципу документальности.

Но коли нельзя в документалистику привнести эти эффективные приемы драматургии игрового фильма, значит надо найти их в самой жизни, иначе говоря, захватить своего героя в такой момент, когда он способен разговориться, в такой критической точке его жизни, когда он должен выложить все карты на стол, открыться в своих главных желаниях, страстях.

Так и поступили Б. Галантер и В. Горохов. Вместо того чтобы интервьюировать своих героев у штурвала самолета, перед очередным полетом, в повседневности их бытия, авторы поставили скрытую камеру в зале медицинской комиссии, там, где решаются судьбы летчиков — могут они работать в воздухе или нет. И перед зрителем проходит ряд захватывающих сцен — трогательных, забавных, грустных и поражающих своей жизненностью.

«Лучшие дни нашей жизни»
Алексей Ряховский и председатель медицинской комиссии Л. А. Жадовский



Перед длинным столом, за которым люди в белых халатах, на одиноком стуле, как экзаменующийся, сидит уже немолодой грузноватый человек. Много лет назад, после аварии, стоившей ему пальцев на руках, подорванного здоровья, его списали из авиации. Он окончил институт, работает инженером, а все-таки, он признается в этом застенчиво,— «летать хочется», и он идет опять на комиссию и терпеливо отвечает на недоверчивые вопросы врачей и тщательно выполняет специальные тесты и пытливо заглядывает в глаза председателя, надеясь прочесть в них положительное решение. Рассказ Цейтлина о своей жизни, о том, как случилась авария — летел над морем, мотор как отрезало, о том, как вытащили его из полыньи, как погиб его друг — здоровый парень, а не выдержал — замерз, этот рассказ принадлежит к самым сильным эпизодам фильма. Он вспоминает о том, как потом лежал в больнице, как ампутировали пальцы и он понял, что с авиацией — все, как

«Лучшие дни нашей жизни»
Бывший летчик Владлен Цейтлин



Диспетчер аэропорта Внуково Алексей Ряховский



Командир ТУ-114 Игорь Бузик



из-за нервного потрясения его чуть не отправили в психиатрическую больницу. И все это рассказывается внешне спокойно, даже с некоторой усмешкой по поводу своих прежних страданий — и только по его рукам, нервно мнущим папиросу, по неожиданным паузам, когда он пытается справиться с перехватывающим горло волнением, мы понимаем, чего стоят ему эти признания.

Почему же несмотря на эти страшные воспоминания об аварии, гибели людей, больнице он все-таки снова упорно стремится в воздух. «Хоть бы планеристом»,— говорит он. Почему эта «болезнь воздуха» не может пройти у Ряховского. И он исправно встречает на аэродроме прилетающего из рейса председателя комиссии Льва Александровича Жадовского, начинает издалека разговор о житье-бытье, чтобы снова вернуться к вопросу о своем летном будущем, и снова пятый, десятый раз является на комиссию — спорит, шутит, пользуясь своим огромным обаянием, уговаривает, и, не теряя надежды после отказов, упорно повторяет: «Пробьем это дело». А потом из будки диспетчера — его вынужденная наземная должность — тоскливо поглядывает на огоньки прилетающих самолетов. Почему пошел по отцовской дороге сын погибшего в катастрофе летчика Веселова?

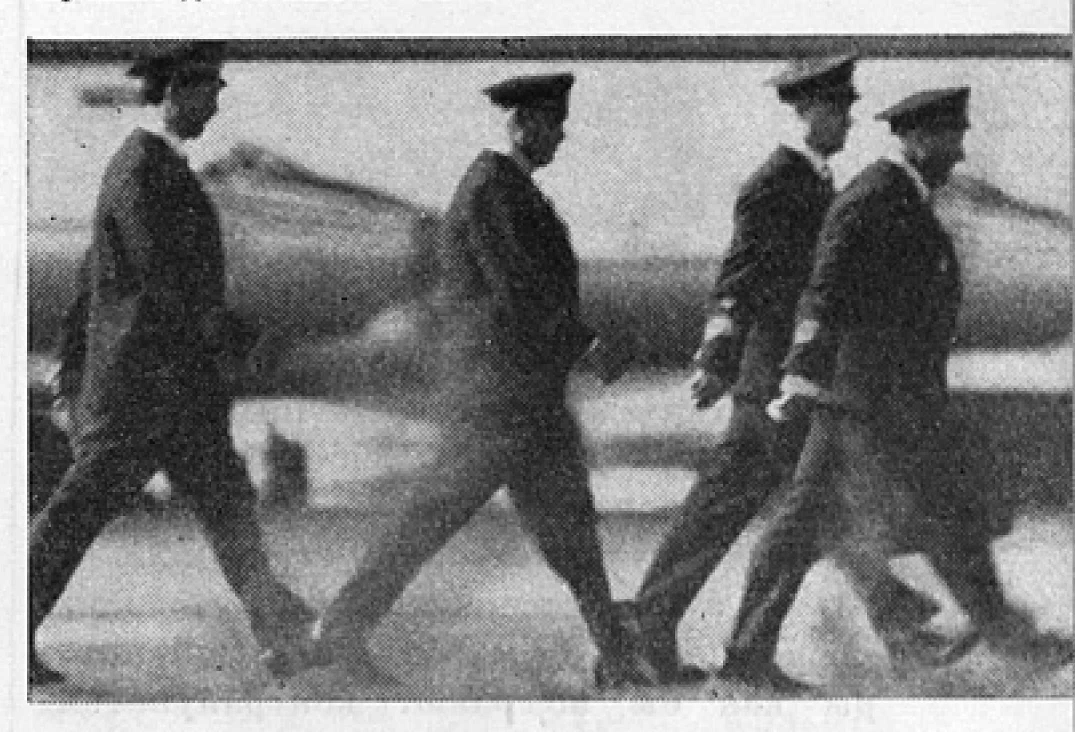
Один из героев так отвечает на этот вопрос: «Может быть, дело в том, что авиация — это мои лучшие годы, и мне кажется, что если я вернусь, то они будут продолжены». А некий зритель этой картины высказал свою, куда более злую версию: летчики стремятся вернуться любой ценой в воздух, потому что это связано с целым рядом материальных выгод. Что ж, может быть, этот материальный фактор играет какую-то роль.

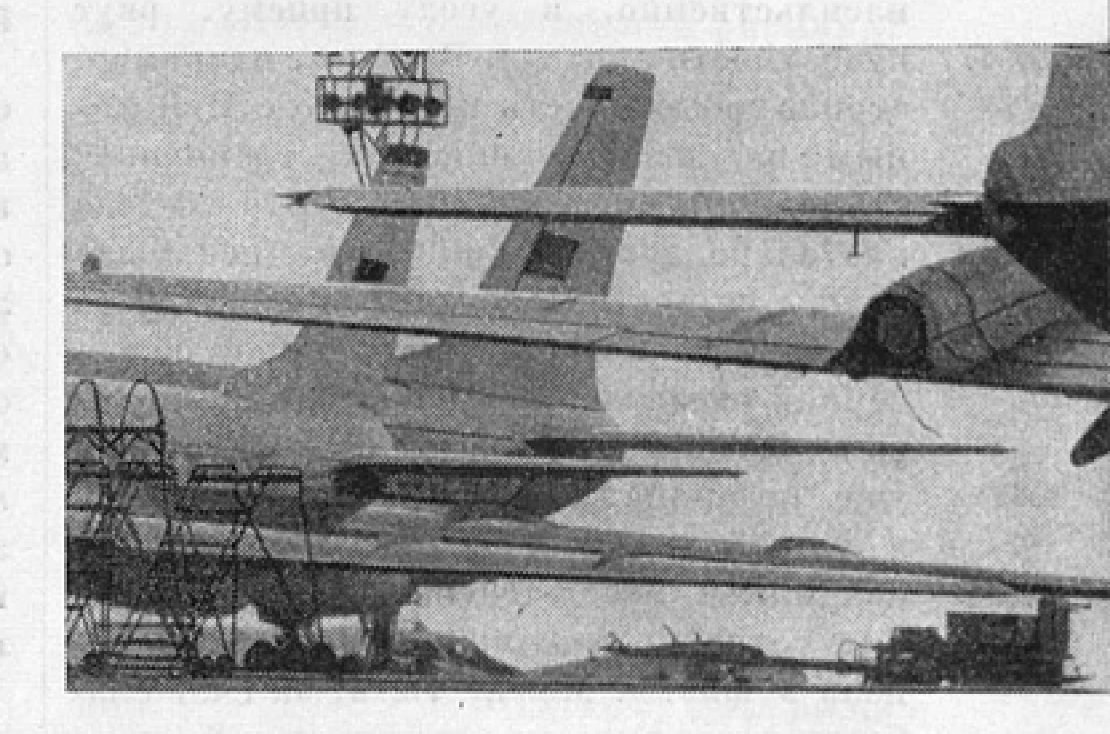
Хотя пенсию дают вполне приличную и работу новую на земле предоставляют. Нет, все-таки дело сложнее. И фильм вас в этом убеждает, хотя и не дает прямых однозначных ответов.

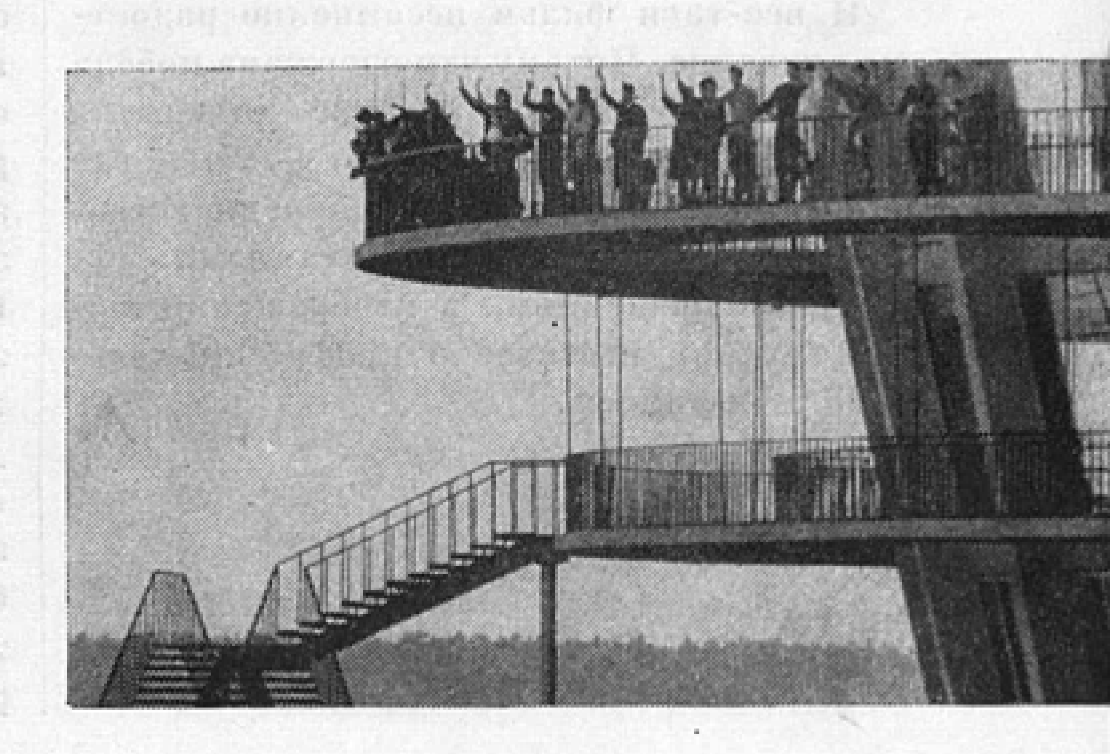
Ответы рассыпаны в образной структуре картины. Она развивается по двум линиям. Одна — это снятые скрытой камерой диалоги на медицинской комиссии, интервью с бывшими и сегодняшними летчиками. Другая, как будто сюжетно не связанная с нею: великолепно снятые будни аэродрома — летчики, ожидающие вылета — скучающие, развлекающиеся, по-детски удивляющиеся хитроумной иностранной зажигалке. Аэродромный персонал, экипаж, откапывающий маленький самолет из сугроба; длинные, как сигары, реактивные лайнеры, медленно разворачивающиеся перед взлетной полосой и, как птицы, подбирающие ноги после взлета. Эти кадры дневной, ночной, летней и зимней жизни аэродромов контрапунктом врезаются в рассказы летчиков, вдовы погибшего, врача, и именно в них ответ на тот вопрос, который рождается у зрителя. Здесь объяснение той страсти, которая владеет всеми этими немолодыми и несентиментальными людьми. Это просто их жизнь, их бытие — опасное, трудное и прекрасное. Во всяком случае, другого они не хотят.

И не случаен, конечно, монтажный переход в финале картины: сначала летчики, проходящие перед комиссией, соединенные вместе короткие отрывки из разговоров с ними — разные лица: молодые и старые, растерянные и решительные, но все они одинаково говорят «нет» на предложение сменить профессию. А затем, точно увиденный их глазами, точно их воспоминание, «образ воздуха» — легкие, перистые облака и

«Лучшие дни нашей жизни»







стая белых птиц, парящих в воздухе под бортом вертолета.

Оригинальный подход к самой теме сочетается здесь с современным, истинно художественным решением, когда идеи не формулируются в тексте, а выражаются в художественном строе фильма.

При этом эксперимент неизбежно сопровождается издержками. Порой авторы как бы щеголяют контрапунктом, некоторые монтажные соединения лишены художественной логики, иногда они насильственно, в угоду приему, рвут целостность эпизода. Вряд ли, например, стоило давать часть интервью с Цейтлиным на изображении его тренировок в медицинском кабинете. Эта беседа настолько драматична, что не было нужды ее дробить вставками инородного материала. Слабой, откровенно облегченной оказалась вся новелла с командиром ТУ-114 Бузиком. Впрочем, это уже не вина авторов, что описанная в нашей прессе поразительная история аварийной посадки тяжелого самолета, виртуозно проведенная Бузиком, не попала в фильм. Может быть, за счет слабости этого эпизода картина порой «провисает», кажется затянутой.

И все-таки фильм несомненно радостное явление. Потому что одержана победа на самом сложном участке раскрытия внутреннего мира человека — там, где наше документальное кино больше всего, наверное, было опутано штампами, рутинными решениями в изображении людей труда, в рассказе о профессии, ставшей призванием.

Утилитарный кинематограф

А. Липков

Есть область кинематографа, к которой нужно и должно предъявлять в первую очередь утилитарные требования. Поскольку именно их она призвана выполнять. Речь идет о кинорекламе. Ее достоинства в конечном счете сводятся к одному решающему фактору: пойдет или не пойдет посмотревший ее покупать электроутюги, диетические яйца — в общем все то, что предложит торговая кинореклама своему зрителю? Вернее сказать — потенциальному покупателю рекламируемого товара.

А раз так, не лучше ли судить о достоинствах рекламы не кинокритикам, а торговым работникам, и, кроме того, не по тому, насколько кинематографически чисто, выразительно, лаконично сделан рекламный фильм, а по тому, насколько после его выпуска возрастет спрос на все те завлекательные товары, мимо которых ранее с возмутительным небрежением проходил потребитель. Две эти стороны проблемы не так уж изолированы одна от другой, и поэтому, надеюсь, голос критики может оказаться не лишним.

Не так давно в Москве проходил первый Всесоюзный конкурс рекламных фильмов, созданных по заказам Министерства внешней торговли. Из одного названия данного мероприятия ясно следующее: «первый» — значит, кинорекламой только еще начинают всерьез заниматься; «конкурс» — значит, делу этому придается немалое значение; и, наконец,— раз фильмы созданы по заказу Внешторга, то предназначены они не для многих миллионов наших граждан, каждого из которых реклама может побудить приобрести, к примеру, одну электробритву, но для сотни, а может быть, даже для десятка сотен представителей зарубежных торговых фирм, которые могут купить солидные партии тех

же самых электробритв. Короче, мы имеем дело с пародоксальным для кинематографа случаем, когда численность аудитории никак не является мерилом действительного успеха фильма. Впрочем, порой и здесь проблема массовости не снимается. Можно предположить, например, что предусмотрительный зарубежный коммерсант вместе с партией электробритв приобретет и рекламирующую их ленту, с тем чтобы, просмотрев ее, каждый из его плохо выбритых сограждан мог уже именно у него поштучно покупать советские электробритвы. Учитывая подобную возможность, нетрудно сделать заключение, что рекламный фильм рекламирует не только электробритвы или нечто подобное, но и самого себя.

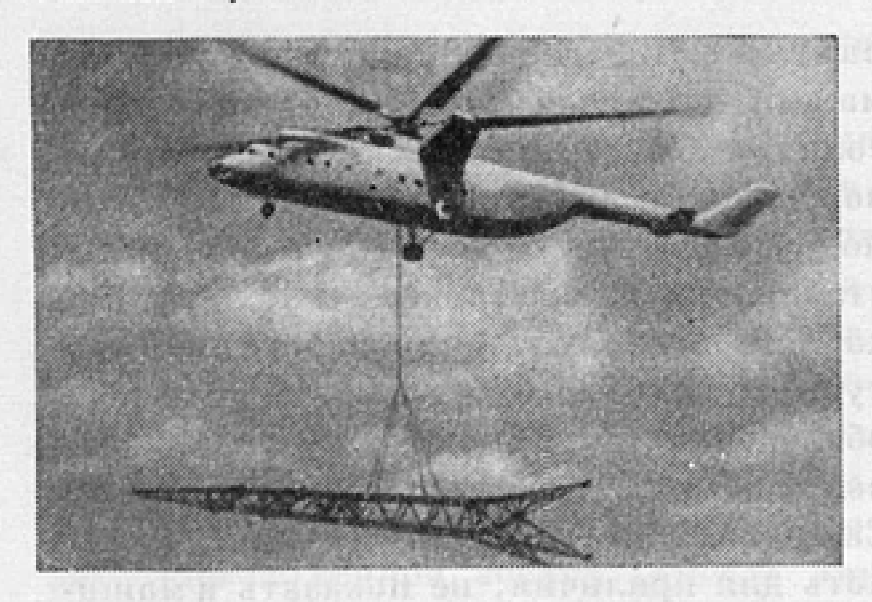
Ленты, показанные на упомянутом конкурсе, рекламировали себя не самым блестящим образом. Во всяком случае ни одна из них не удостоилась первой премии. Что касается вторых и третьих премий, а также поощрительных дипломов, то здесь жюри не было столь же придирчиво и присудило их достаточному числу фильмов. Мы не будем перечислять победителей. Поговорим лучше об общих тенденциях нашей кинорекламы, обнаружившихся в ходе конкурса.

С чего начинается реклама? Наверное, с точного целевого задания, определяющего, что именно предстоит рекламировать. Это настолько очевидно, что и говорить об этом вроде бы ненужно. Однако приходится.

«Машиноэкспорт на «Интергормаш-67». В этом не в меру длинном фильме показано, как один за другим на московский аэродром приземляются самолеты с марками иностранных авиакомпаний. Как выходят из них заморские гости. Как потом они же густой толпой двигаются мимо советских машин на выставке. И, наконец, как одна из этих машин — горный комбайн — работает в соляном забое. Дикторский голос, сопровождающий ленту, одинаково обстоятельно рассказывает и о числе фирм, представленных на выставке, и о технических характеристиках «широкой номенклатуры советского горно-технического оборудования». Невольно возникает вопрос: что же рекламирует фильм? Саму выставку? Но тогда почему бы, хоть для приличия, не показать и машины, привезенные зарубежными фирмами? Советскую горную технику? Но тогда, зачем этот аляповатый выставочный антураж и любопытствующие лица посетителей, которые, как известно, предметом экспорта не являются? Две рекламные темы явно мешают друг другу в одном ролике.

Успех рекламы зависит не от одного лишь мастерства ее создателей. Многое зависит и от того, насколько благодарный объект им достался. К примеру, бесцветность и «невкусность» фильма «Плоскошлифовальные станки» усугубляется и унылостью внешнего оформления самих станков. Пример обратного свойства: точно найденный, остроумный стиль мультипликации в ролике «Советская изопродукция» хорошо дополняется яркими, насыщенными цветом репродукциями и обложками книг, которые лента рекламирует. Станки и репродукции — сопоставление, естественно, неравнозначное. Объективности ради отметим все же, что рядом с прекрасными репродукциями Петрова-Водкина, Серебряковой, Левитана, Сарьяна в фильме соседствуют и серовато-аляповатые открыточки, эстетический уровень которых вполне соответствует уровню оформления их чугунных собратьев — шлифовальных станков.

«Тяжелые вертолеты»



«Летающий кран В-10»



Создателям рекламных лент, по-видимому, достаточно часто приходится иметь дело с материалом не слишком выигрышным. И тогда в поисках зрелищности и занимательности творческая мысль кинематографистов устремляется... к женским ножкам.

Итак, на экране ласкающие глаз стройные женские ноги, спускающиеся по лестнице. Что будет рекламировать этот ролик? Догадайтесь. Нейлоновые чулки? Туфли фабрики «Парижская Коммуна»? Ничего подобного. Он предложит покупателю... дизели малой мощности. И один из агрегатов этого семейства прекрасная обладательница вышеупомянутых ног как раз и включит, спустившись со ступенек.

Избавь меня господь от обвинений в ханжестве, пуританстве, в стремлении изгнать с рекламного киноэкрана дорогих нашим сердцам женщин. Только пусть они появляются там, где их присутствие будет укреплять доверие уважаемого зрителя-покупателя к достоинствам предлагаемого товара, а не уводить его мысль в сферы, не имеющие отношения к деловым.

Кстати, удачный пример можно почерпнуть из показанного на конкурсе фильма «Четырехкрасочная офсетная машина ПОЛ-7». Игральная карта, одна из тех, которые только что перед нашими глазами сотнями печатались на огромных листах, оживает, бубновая дама превращается в симпатичную рыжеволосую девушку, и она сообщает зрителю, обрадованному ее чудесным возникновением, как работает ПОЛ-7, как легко и просто без остановки машины производится регулировка совмещения красок и т. д. Прием простой, но оригинальный, а главное — уместный.

То, зачем появляется, а одновременно и как выглядит человек в рекламном фильме,— вопрос далеко не второстепенный. Фильму «Хлопчатобумажные ткани» человек, казалось бы, необходим уже по самому роду рекламируемой продукции. Кому, как не тем самым прекрасным девушкам, которых так любят мастера кинорекламы, продемонстрировать красоту и богатство расцветок советских тканей, кому, как не им своей красотой, умением со вкусом одеться дано убедить осторожных зарубежных коммерсантов в том, что наши хлопчатобумажные ткани будут к лицу женщинам любой страны. Однако после просмотра

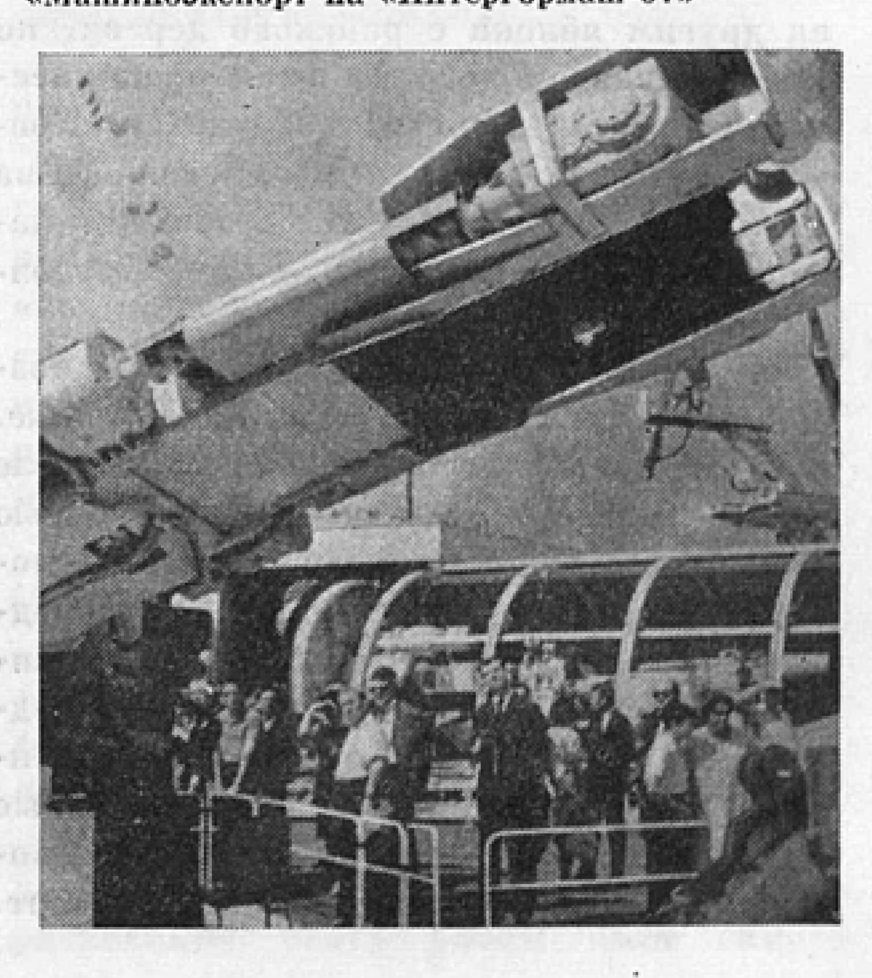
фильма создается впечатление, что ни одного живого лица на экране мы не видели. А было много-много манекенов. Одни из них стояли в странных вымученных позах. Другие двигались на манер заведенных роботов. Но ни одна из многочисленных манекенщиц этой картины не вела себя сколько-нибудь естественно, непринужденно, живо. А потому и ткани (некоторые из них были действительно красивы) превратились в безжизненные тряпки.

Не оживляет многие конкурсные фильмы поистине безбрежный словесный поток. Голос диктора спешит объяснить зрителю абсолютно все: как производится загрузка сырья на цементных заводах, как изготовляется вольфрамовый пруток и сколько тонн груза может поднять на борт тяжелый вертолет. (Кстати, очень неплохие рекламные ролики «Тяжелые вертолеты» и «Летающий кран В-10» проигрывают именно из-за перегруженности сухим информационным текстом.) Можно подумать, что авторы этих лент никогда не слыхали о такой вещи, как рекламный проспект, в котором как раз и уместно дать точные параметры машин, привести подробную номенклатуру или ассортимент продукции. Фильм и проспект вовсе не исключают, напротив, могут удачно дополнять друг друга. Но авторы лент упорно стараются всю словесно-информационную нагрузку возложить именно на кинорекламу. Тем отраднее отклонения от этого правила.

В фильме «Москвич» 426 и 433» никто не объясняет нам, как удобно пользоваться этим автомобилем и каким образом у него осуществляется вращение колес. Просто мы видим, как в багажном отсеке с большим комфортом перевозятся поросята, мебель, аквариумы с рыбками, картонки с яйцами, цыплята; видим, что стакан молока не расплескивается даже при езде по ухабистой дороге. Достоинства машины нам абсолютно ясны. Остается только поблагодарить диктора за молчание.

Для того чтобы поэффектнее преподнести зрителю рекламируемый товар, авторы ряда лент стремятся запаковать его в остроумную или забавную сюжетную обертку. И таким образом на экране появляются одетые в звериные шкуры троглодит и его симпатичная троглодитка. Но коварный крокодил собирается разрушить их семейное счастье, то есть съесть троглодита. Однако в опасную минуту храбрый муж не теряется. Он звонит домой, пользуясь телефонным аппаратом марки ТА-65, жена нажимает рукоятку детонатора, и оглушительный взрыв сметает с лица земли злобного хищника. Как нетрудно догадаться, фильм предлагает зрителю эти самые телефонные аппараты. Но с тем же успехом (для этого нужно было заменить

«Машиноэкспорт на «Интергормаш-67»



всего 1—2 крупных плана) он мог бы рекламировать детонаторы, взрывчатку для строительных работ или меховые изделия. Потому что телефонный аппарат никак не связан с сюжетом логически.

Отсутствие подобного рода внутренней связи влечет за собой, как это ни странно, стандартизацию самих сюжетов.

Содержание трех показанных на конкурсе фильмов можно пересказать почти одними и теми же словами.

Сюжет 1. Морской царь Нептун предлагает прекрасной Русалке все дары моря, но лишь когда он преподносит ей часы марки «Чайка», его любовь вознаграждается долгожданным поцелуем.

Сюжет 2. Царь зверей Лев предлагает своей царственной Львице всевозможные средства от головной боли, но лишь когда он дает ей таблетки «Руспирин», полученные от советского доктора Айболита, мучения Львицы прекращаются, и она награждает своего заботливого супруга поцелуем.

Сюжет 3. Адам предлагает Еве одно за другим яблоки с райского дерева, но лишь когда он догадывается преподнести ей миниатюрный транзистор «Космос», очаровательная эффелевская Ева награждает его поцелуем, а зрителя намеком на многозначительное продолжение.

Я вовсе не собираюсь отрицать возможность сюжета в рекламном ролике. Только пусть он будет на самом деле нужен и на самом деле связан с сутью рекламы. Как это и было, кстати, в показанном на конкурсе фильме «Богородская сказка». Героями этой мультипликационной ленты стали деревянные медведи, белки, козлы и другие изготовленные умельцами села Богородское резные звери, которых и предлагает купить своим зарубежным партнерам наш экспорт.

Сюжет — не единственный способ придать рекламе занимательность. Могут быть и иные.

Фильм «УРАТ-1» знакомит зрителей с медицинским аппаратом для извлечения камней из мочевого пузыря. В общем, чего уж тут занимательного. Тема вроде бы не для рекламного, а скорее для научно-популярного фильма. Но в данном случае научно-популярный фильм и является рекламным, поскольку он рассказывает зрителю о принципиально новом способе излечения болезни. О способе, возможно, даже неизвестном специалистам. И хотя кинорассказ этот подробен и обстоятелен, он нисколько не кажется излишне многословным, затянутым или скучным. Интерес к фильму поддерживается интересом к научному решению проблемы, которое предложили создатели аппарата «УРАТ-1»...

Реклама (в том числе и кинореклама), еще не столь давно казавшаяся чем-то малосущественным, а порой даже дорогостоящим излишеством, все более завоевывает права гражданства в нашей жизни. Она становится все более заметной и все более необходимой. Какой ей быть? Трудно предлагать какие-то рецепты.

Наши кинематографисты еще только начинают всерьез заниматься кинорекламой. Но уже сейчас ясно, что шкала ее возможностей необычайно широка и разнообразна. Шкала достижений — несравненно уже. Будем надеяться, что это обстоятельство временное.

Перед встречей „за круглым столом“

В ряде статей на страницах нашего журнала обсуждались пути повышения действенности образной кинопублицистики в условиях строительства коммунизма и современного обострения идеологической борьбы. Особое значение эти вопросы приобретают в канун 1969 года, когда главной творческой задачей советских кинодокументалистов стала подготовка к ознаменованию 100-летия со дня рождения В. И. Ленина.

Основным проблемам документального киноискусства наших дней будет посвящена ближайшая встреча «за круглым столом». Многие материалы к предстоящей встрече уже напечатаны в различных номерах журнала за нынешний и прошлый год. Мы публикуем высказывания кинодокументалистов о профессии режиссера, драматурга, оператора в этой важной области киноискусства, о проблемах совершенствования их мастерства.

Кинопублицистика как искусство

Леонид Кристи:

— Режиссеры документального кино, к сожалению, живут изолированной жизнью. Оператор много ездит, много наблюдает, много думает. Режиссер мало ездит, мало наблюдает, и, мне кажется, некоторые наши режиссеры не живут масштабами окружающего их мира, масштабами всего громадного идеологического фронта, в который входят литература, музыка, живопись, театр. Они просто не бывают осведомлены о том, что делается на смежных участках искусств.

Кроме того, часто наши режиссеры «изучают» жизнь в основном на экране — в той интерпретации, которую им дают операторы.

Сейчас наиболее интересные работы, по моему мнению, делают авторы-операторы. Это происходит потому, что у автора-оператора существует большая доля непосредственного впечатления от жизни, которую не могут видеть режиссеры, сидя в монтажной.

— А отчего, по-вашему, оператор «пошел» в режиссеры?

— Это процесс совершенно закономерный. Поначалу оператор выступает как исполнитель воли режиссера. По мере накопления жизненного опыта, производственного опыта, приобретение которого идет у оператора более интенсивно, у него появляется потребность высказаться самому.

— Что вы считаете основным в режиссерской профессии?

— Мировоззрение.

Бессмысленно просто пересказывать события. Важна глубокая и верная их оценка художником-коммунистом.

Для режиссера документального кино, да и для всякого творческого работника рискованно стать рабом даже самого

прекрасного своего прошлого, стремиться повторить даже самую большую свою удачу. А чужую — тем более. Поэтому, когда я начинаю занятия со своими студентами (я не столько их учу, сколько помогаю им учиться), одна из задач, которые я перед собою ставлю — дать возможность каждому познать самого себя, максимально раскрыть свои творческие возможности.

— Какие качества вы видите в Лисаковиче и в других своих учениках, которые вы считаете необходимыми и перспективными в творческой работе?

— Умение критически относиться к себе. Важно не только то, что тебе самому нравится, важно, чтобы твой самый сложный замысел дошел до возможно большего числа людей.

— А как вы расцениваете приход в документальное кино людей смежных областей творчества? Дает ли это что-нибудь документальному кино?

— Несомненно дает. Эти люди помогают сломить профессиональную узость документалистов. Достаточно вспомнить, какое значение имел приход в документальное кино Михаила Ромма, Константина Симонова, Сергея Образцова.

— Вы, как правило, в своих фильмах бываете либо автором, либо соавтором, либо автором текста. Почему?

— Дело в том, что со мной очень трудно работать. У меня может быть любой талантливый автор, которого я буду уважать, но я обязательно буду соучастником его работы — не формально, а фактически. У меня будет самый замечательный оператор, но я буду присутствовать почти на всех съемках и проверять все кадры, нисколько не умаляя значения оператора. Я не смогу спокойно спать, пока не увижу кадр, который он снимал. Это вовсе не означает, что я кому-то не доверяю. Но если я делаю картину, то должен делать ее сам. Я полагаю, что основной создатель документальной картины — режиссер.

— Короче говоря, вы за авторский кинематограф?

— Я не представляю себе, как я буду снимать фильм по чужому сценарию. Я могу сделать фильм по чужому сценарию, если он меня абсолютно покорит. Но даже в этом случае у меня будет своя собственная точка зрения. Я очень ценю автора, но он мне нужен лишь как советчик.

В театре и в художественном кино огромная роль принадлежит автору. Он предопределяет в основном будущее произведение. А режиссер идет по стопам писателя, дает второе рождение его замыслу. В документальном кино этого быть не может. Я абсолютно убежден, что у нас режиссер — неважно кто выполняет эти функции — автор ли, оператор ли,— это единый руководитель осуществления всего замысла картины. Иначе замысел распадется.

— Как вы относитесь к восстановлению факта в документальном кино?

— Я считаю, что если это делается откровенно и открыто, то это вполне законно. В «Лейтенанте Шмидте», например, черноморские кадры были сняты в другое время. И мы сообщаем об этом зрителю, говорим, что это снято не в тот день, о котором идет речь, а в другой. Но эти кадры помогут зрителям представить себе обстановку нужного нам дня. Я разговариваю в данном случае со зрителем абсолютно откровенно и уважительно. Я его не обманываю.

— То есть восстановление факта не как «подтасовка», а как бы договоренность со зрителем?

— Да, это мне помогает в максимальной степени приблизить зрителя к об-

становке, которая была в тот момент, о котором идет речь в фильме.

— То есть вы можете восстановить настроение, атмосферу, но вы не можете восстановить событие?

— Я могу восстановить обстоятельства, но не события. Восстановление событий — это уже задача игрового кино. Заставить людей сыграть то, что с ними уже один раз произошло, для документального кино было бы фальсификацией.

— Итак, что же вы считаете основным в профессии режиссера-документалиста?

— Не надо искать причины наших многих неудач только в отсутствии ремесленных навыков: умеет ли режиссер монтировать, умеет ли он снимать скрытой камерой — это все вторичное. Главное лежит вне ремесленных навыков — навыки нетрудно приобрести. Главное — в умении мыслить.

Владлен Трошкин:

— Что, по-вашему, входит в понятие мастерства?

— Я всегда придирчиво смотрю фильмы с точки зрения профессионального умения их авторов. Но лучшие произведения документального кино сейчас — и у нас, и во всем мире — это произведения, сделанные на острую социальную тему, содержащие глубокие мысли и выражающие отчетливую гражданственную позицию их создателей.

Естественно, не отпадает и вторая сторона вопроса — профессионализм, мастерство.

Что касается мастерства, то на первое место я ставлю все-таки талант и его направленность. У нас часто считают, что режиссером может быть любой, хотя, если подойти к этому серьезно,— не столь уж многие из режиссеров имеют право на это звание. Отличить одного режиссера от другого порой почти невозможно. Индивидуальность, личность художника подчас просто не берутся в расчет. А ведь если режиссер похож на сотню других — он просто неинтересен.

— Не переходит ли документальное кино сегодня в новое качество? А если так, то возникают, очевидно, и новые критерии мастерства?

— Я много думал об этом и много говорил.

Для меня новое, появившееся сегодня в документальном кино,— не его формальные достижения: скрытая камера, длинный фокус, синхронные репортажи. Для меня главное — это более глубокий психологический анализ человека, исследование, которое стало возможным благодаря этим приемам.

— Но, очевидно, это не единственное качество, которым должен обладать режиссер-документалист?

— Сейчас кино, и игровое, и документальное, испытывает некое пренебрежение к завершенности формы. Впрочем, многие авторы, видимо, и не ставят своей задачей железную композицию произведения. Мне кажется, что в период усиленных творческих поисков о форме думать нужно, но не она определяющее звено. Главное — постановка проблемы. Без этого все наши формальные поиски никому не нужны.

— Чем, на ваш взгляд, обусловлен «побег» в режиссуру операторов-документалистов?

— Мне кажется, что это естественный процесс. То есть приходит момент, когда способного оператора не устраивает тот средний уровень режиссуры, с которым ему приходится сталкиваться. Это не моя только точка зрения — средний

уровень нашей режиссуры невысок, с некоторыми режиссерами-документалистами работать просто неинтересно.

— Что вы считаете главным в работе над документальным фильмом?

— Для меня главное в искусстве — это Человек. Очень важен выбор героев. Я их с трудом выбираю, а уже выбранные, они становятся для меня близкими и дорогими. И я действительно заинтересован в их судьбе. Думаю, что только это и может обеспечить успех. Если я буду сам заинтересован, если я буду их любить и уважать, они полюбятся и зрителю. Поэтому для меня поиск очередного героя — это мучительный процесс — как выбор друга.

— Считаете ли вы полезной для искусства режиссуры практику, когда материал картины монтирует не он сам, а монтажер?

— Когда режиссер-ремесленник делает один за другим фильмы похожие, как две капли воды,— в таком случае безразлично, сам он сядет за монтажный стол и еще раз повторит собственные штампы или это сделает монтажер.

Я не знаю такого случая, чтобы настоящий режиссер доверил кому-нибудь свой материал, если тот ему по-настоящему дорог. Несколько лет я работаю с коллективом, который понимает меня, который близок мне творчески. Со своим ассистентом я сделал шесть картин, но я всегда сам принимаю участие в монтаже.

— А как вы относитесь к восстановлению фактов?

— В свое время, снимая фильм о Туве, мы даже строили избу, в которой было бы удобно снимать. Сегодня этого никто не стал бы делать. Но это не значит, что никакая организация при документальной съемке не нужна. Вот, например, фильм «Замки на песке» весь организован. Или фильмы об искусстве — о Райкине, о Плисецкой — ведь это тоже результат предварительной организации.

И все же я считаю, что главенствовать в документальном кино должен материал, снятый без вмешательства кинематографистов.

Лет шесть назад я снял фильм «Весенние свидания» — это была первая моя попытка работы скрытой камерой. Сейчас я вижу в этом фильме массу режиссерских просчетов, однако самый материал смотрится до сих пор с интересом. И мне кажется, что со временем он будет представлять гораздо большую ценность, чем те фильмы, которые меня сегодня с профессиональной точки зрения устраивают больше. Такие фильмы, как «Весенние свидания», я уже перестал снимать. В этом наша беда — мы очень мало делаем заготовок для будущего.

В этом плане, наверное, лучшие документальные фильмы переживут те игровые ленты, которые сегодня еще перебивают у нас зрителя.

Я не знаю, как получится лента, которую мы сейчас делаем с С. Дробашенко. Начали мы с того, что в процессе знакомства со своими героями записали на магнитную пленку наши разговоры с ними. Это не анкета и не интервью—просто мы стремимся к тому, чтобы человек рассказал об интересующих нас подробностях его жизни. Из этого материала мы монтируем черновую фонограмму, которая служит как бы каркасом, остовом будущего фильма, потом какие-то вещи мы повторяем синхронно — открытой или скрытой камерой. И уже потом доснимаем изображение.

— Какова, по-вашему, специфика работы кинодокументалиста над историческим материалом?

— Для меня в работе над историческим материалом интересно главным образом то, что созвучно сегодняшнему дню. И удовлетворение мне давала такая работа, когда удавалось через прошлое глубже проникнуть в процессы современности. Тогда и история оживала.

Вениамин Горохов:

— Какие проблемы документального кино кажутся вам наиболее важными сегодня?

— Те же, что и вчера. И одна из самых главных проблем — как максимально приблизить документальное кино к искусству. Пока же сплошь и рядом мы остаемся только в роли более или менее искусных информаторов. А если копнуть глубже, выяснится, что и информируем мы зачастую лишь о некоторых сторонах жизни и далеко не о самых важных.

Совсем недавно авторы документальных фильмов могли не иметь своего характера, своей индивидуальности. Они скрывались за текстом, который от третьего лица читал диктор.

Сейчас документальное кино попыталось вторгнуться в область психологии, в эмоциональный мир человека, то есть прорваться на территорию, занимаемую игровым фильмом, и все стало гораздо сложнее.

— Наверное, пришло время, когда что-то очень привычное надо менять и совершенствовать — как бы это ни казалось поначалу сложным и даже невозможным?

— Да, именно так. Сейчас сценарист, режиссер и оператор должны мыслить иначе. И прежде всего они должны уяснить себе место, которое занимают в творческом процессе.

Чаще всего режиссер на площадке — это просто организатор, а режиссер за монтажным столом — это не более чем монтажер. Но и то и другое — далеко от режиссуры.

Что же такое, на мой взгляд, режиссер документального кино?

Режиссер в документальном кино в отличие от режиссера в игровом фильме в большей степени драматург на съемочной площадке.

Ведь режиссировать жизнь невозможно, но в то же время можно создать ситуацию, которая дала бы тебе возможность раскрыть те или иные ее стороны.

Очень важен вопрос взаимоотношений режиссера и сценариста.

Были времена, когда эти взаимоотношения были просты. Сценарист писал, а режиссер снимал. Их взаимоотношения кончались после утверждения сценария, когда он полностью переходил в руки режиссера, и в конечном итоге контакты возобновлялись лишь после того, как картина была смонтирована и нужно было написать дикторский текст, который бы удовлетворял всех: режиссера, редактора и автора.

Сегодня роль сценариста, его отношения с режиссером резко меняются. Сценарист взаимодействует на съемочной площадке с режиссером и целиком посвящает себя выявлению драматургического начала в эпизоде, места эпизода в фильме и т. п. Говорят, что сценариста и режиссера можно соединить в одном человеке. Бывает и так. Вообще в одном человеке может соединиться очень многое. В эпоху Возрождения это было доказано. Но, к сожалению, такое бывает в виде исключения. Тем более что сегодня во всех областях жизни существует все более углубляющаяся дифференциация. И я

не думаю, что такая дифференциация вредна в кино. Трудность состоит в том, что профессиональных сценаристов мало. А ведь настоящие режиссеры, как правило, писать сценарии отказываются. В крайнем случае они соавторствуют. Чем менее профессионален режиссер, тем более охотно он берется за написание сценария.

Естественно, что многое зависит от того, есть ли у режиссера удовлетворяющий его сценарист. Если у него нет такого единомышленника, потому что сценаристов мало, — он пишет сам. Но не потому, что он этого очень хочет, а потому, что его вынуждают к этому обстоятельства.

Невозможно требовать, чтобы все люди, занимающиеся кинематографом, были гениальны. Такого не бывает и быть не может. Но уж во всяком случае они должны быть профессиональны.

К сожалению, очень многие, занимающиеся документальным кино, — это не очень профессиональные люди.

На мой взгляд, одинакового уважения заслуживают и человек талантливый и человек высокопрофессиональный.

— Была ли настоящая драматургия в прошлом в документальном кино или она возникает только сейчас, благодаря тому что мы начинаем работать, сообразуясь с новыми задачами?

— Мне кажется, что такая драматургия была. Для своего времени поразительная. Это драматургия вертовских работ.

— Да, но это режиссерская драматургия...

— Вот против этого я всегда восстаю. Не важно, кем заложена в фильм драматургия — режиссером или сценаристом. В данном случае, если это идет от режиссера, он на каком-то этапе выступает в роли драматурга. Ведь что же такое в конечном счете сценарий? Сценарий — это запись замысла. Это может сделать и режиссер. Если в титрах фильма нет автора, а числится только режиссер, значит на каком-то этапе он выполнял функции сценариста, а на каком-то выступал в роли интерпретатора самого себя. Уже на пленке.

— Люди, которых мы снимаем, неповторимы, а приемы, стилистика повторяются из фильма в фильм. Чем это объяснить?

— Это очень больной вопрос. Сегодня многие иронически улыбаются, когда говоришь, что хочешь сделать картину целиком на синхронном репортаже. И не потому, что прием устарел. Просто он подвергся инфляции со стороны ремесленников.

— Его несколько дискредитировали?

— Да, люди, которые пользуются приемом не потому, что это вызвано внутренней необходимостью, темой, а потому, что это «модно».

Скрытая камера уже стала притчей во языцех. Хотя скрытая камера — это то же, что и длиннофокусный объектив. Никто же не говорит, что надо прекратить пользоваться длиннофокусным объективом. Дело в том, что мы сами зачастую обесцениваем то новое, что рождается в кино.

— Сейчас все чаще говорят о подчеркнутой простоте в документальном кино, которая переходит и к игровому фильму. Не кажется ли вам, что строгость формы сегодня уже тоже — во многих случаях — мода?

— Это, на мой взгляд, вызвано определенными обстоятельствами. Слишком долго документальное кино страдало приблизительностью. Каждый хочет быть предельно достоверным, но это зачастую

идет за счет потери образности. В основном, к сожалению, документалисты падки на достоверность внешнюю. Потому что достичь достоверности показа глубинных процессов мы еще, мягко говоря, не очень умеем.

Никита Хубов:

— Что, на ваш взгляд, входит в понятие мастерства в документальной режиссуре?

— Не могу сказать, чтобы в институте нам раскрыли на это глаза. Наша высшая киношкола, по-моему, мало еще занимается главным: формированием личности будущего художника. Именно поэтому очень немногие молодые режиссеры смогли по-настоящему ярко проявить себя. Одному не хватает чувства стиля, другой хромает по части вкуса, третий не умеет «довести» свою работу до завершенности.

Что я понимаю под мастерством? Прежде всего отличное знание профессии, обширность информации, которую мы ежедневно получаем из окружающей жизни, и главное — идейную направленность каждого художника. Режиссировать в документальном кино, не представляя собой человеческой и творческой индивидуальности, просто невозможно.

Мастерство — очень сложное понятие. Вот, к примеру, Борис Галантер. Он не кончал ВГИК. Но какое у него чувство стиля! Какой вкус! И вот парадокс: не будучи профессионалом по образованию, он все время заботится о кинематографичности, находит свой поэтический ряд — зрительный и смысловой, у него удивительно играют такие художнические компоненты, как, например, рефрены. Я не говорю уже о том, что он ко всему прочему еще и прекрасный оператор.

— Вы не думали о том, что упрощенность киноязыка, увлечение синхронными съемками, которые сегодня многим кажутся новацией,— все это создает только внешнюю похожесть на правду жизни?

— Пользуясь всеми сегодняшними компонентами киноязыка, надо быть предельно требовательным к себе, точно отдавать себе отчет, какой смысл в том или ином приеме? Я в своей работе не стремлюсь к тому, чтобы казаться новатором. Я применяю только то, что наиболее точно помогает раскрыть тему. Этому учит нас опыт больших режиссеров. Самые лучшие их вещи внешне сделаны чрезвычайно просто, но они насыщены такими значимыми мыслями, что все становится глубоко содержательным.

Вообще, я думаю, чем конкретнее в документальном кино предмет исследования, тем больших результатов могут добиться авторы. И это естественно — через глубокий анализ малого гораздо убедительнее раскрываются закономерности большого.

— Что вы думаете о восстановлении события в документальном кино?

— Мне кажется, что можно восстановить настроение — с помощью аналогий или на вещах,— но нельзя восстановить само событие, заставлять людей повторять, «проигрывать» то, что прошло.

— Как, с вашей точки зрения, рождается образ человека в документальном кино?

— Вне времени образа не существует. На мой взгляд, одно из условий успеха — в длительности наблюдения. Конечно, мы не можем пойти на то, чтобы все картины снимались по году. Но совсем без длительного наблюдения сегодня не-

возможно раскрыть человека, показать его характер.

— На чем, по-вашему, строится драматургия документального фильма?

— Искусство для меня, прежде всего, это исследование. Главное в том, чтобы восстановить на экране тот процесс познания, через который прошел я сам в своей работе. В этом, на мой взгляд, драматургия монтажа.

Жаль, что режиссеры и сценаристы почти никогда не думают о том, как повести зрителя за собой — активно повести. Ведь как часто режиссер в своей работе дает только информацию пассивно принимающему ее зрителю. А ведь в каждом фильме должна быть своя интрига. Тогда зритель активизируется, начинает не просто узнавать что-то фактически, а принимать сердцем ту мысль, ту тайну, на открытие которой он затратил свои душевные силы.

Возьмем, к примеру, «Замки на песке». Фильм стилистически не завершен, но чем же он так подкупает? Там есть интрига. Интрига, если можно так сказать, динамическая. Вы идете от кадра к кадру с неизменным интересом и в результате как бы присутствуете при рождении мысли.

И опять же мы приходим к тому, с чего начали: все сказанное выше стоит в прямой зависимости от личности художника. Режиссер — это борец, активно вторгающийся в жизнь, ведущий за собой зрителя. Страстность, четкая авторская позиция — для меня непременные качества документалиста.

Игорь Беляев:

— Я считаю большим недоразумением, что всему документальному кино, так сказать, скопом, на заре его существования было присвоено звание искусства. Ведь даже хроникальные очерки, сюжеты именуются искусством. А между тем все это, как и многое другое в кинодокументалистике, делается не по законам искусства, а по законам информации (которая, впрочем, тоже очень важна).

Только теперь мы стали понимать, что документальное кино как искусство имеет свою природу, свои законы развития, свои тенденции, свою форму, свои жанры, свой язык.

— Какие, по вашему мнению, творческие и профессиональные задачи встают перед режиссером сегодняшнего документального кино?

— Сложно ответить на этот вопрос. Вот в литературе, например, все ясно. Человек, умеющий писать статьи, не обязательно должен уметь писать рассказы, а человек, пишущий романы, не обязан писать пьес. Я не представляю себе художника, который умел бы рисовать все — и натюрморты, и портреты, и пейзажи, и исторические полотна. А у нас в документальной режиссуре стало правилом браться за все. Ты еще не успел отработать свое мастерство как публицист, а тебе уже поручают документальную новеллу или поэтический киноочерк... Какие же тут могут быть разговоры о мастерстве?

Беседы вела Джемма **ФИРСОВА**

Е. Загданский, главный редактор «Киевнаучфильма»

«Информационный взрыв» и тематическое планирование

Зачем мы создаем научно-популярные фильмы? Какую потребность в духовной жизни нашего общества они призваны удовлетворить?

На первый взгляд, нет ничего проще этого вопроса. Научно-популярный фильм призван пропагандировать достижения науки, техники и культуры. Задача научно-популярного фильма — воспитывать в человеке художественный вкус, обогащать его научно-техническими знаниями, прививать любовь к Родине, любовь к труду и природе. Научно-популярная кинематография, как и всякая популяризаторская деятельность, должна рождать интерес к науке.

Все определения весьма логичны: наука стремительно раздвигает горизонты нашего миропонимания, и популяризаторы идут вслед за первопроходцами, прокладывая путь всем не посвященным в сложнейшие таинства современной науки. Ведь жажда знаний, стремление понять и постичь достижения науки — неотъемлемая часть нашего сознания.

Однако следует учесть, что в наш век темпы прогресса нарастают лавинообразно. Ежегодно на земном шаре издается более ста тысяч журналов, рассказывающих о науке... Человечество уже сегодня накопило более ста миллионов печатных работ... Каждые десять лет удваивается количество информации, которую должен освоить наш мозг! Поэтому и популяризация научных знаний должна видоизменяться.

Так возникает настоятельная необходимость более точного понимания перспективных задач и более определенного понимания социального значения нашего искусства.

Зрители, научное кино и борьба идей

В каком же направлении искать новые пути? Может быть, спросить у самих зрителей — чего они ждут от научно-популярного фильма?

Широкий опрос зрителей, сотни анкет, распространенных Киевской студией научно-популярных фильмов, несколько приоткрывают нам тайну зрительных залов.

Зрительские отклики убеждают нас в том, что есть у определенной категории населения устойчивые интересы к новейшим достижениям в области физики, биологии, кибернетики. Неизменный успех имеют фильмы о животных, фильмы географические и видовые, фильмы, посвященные различным видам спорта... Обширная группа зрителей хотела бы знать, как лучше воспитывать своих детей или как сохранить здоровье и работоспособность до глубокой старости.

Нельзя сказать, что творческие работники научного кино не учитывают интересы зрителей. Так, например, Ленинградская студия научно-популярных фильмов работает над серией картин «Университеты для родителей». «Центрнаучфильм» делает фильмы из серии «Клуб интересных проблем». «Киевнаучфильм» создает фильмы, посвященные героическим традициям нашего народа...

Однако, как показывает жизнь, определяющей величиной в решении репертуарной политики в научно-популярном кинематографе должны стать темы, формирующие научное мировоззрение у всех тружеников советского общества.

К сожалению, тематические планы производства, которые составляют студии, как правило, дают возможность судить лишь о том, какие разделы науки, техники или искусства в них представ-

лены, но не прогнозируют общественную отдачу фильма.

Мы знаем, что и наши идеологические противники придают первостепенное значение пропаганде, считают, что именно пропаганда в условиях борьбы идей становится «основной наукой цивилизации». Так, к примеру, в США создан специальный центр «психологической войны», где разрабатываются стратегические планы антикоммунистической пропаганды.

Все это обязывает нас более остро, более глубоко осознать социальную роль нашего искусства.

Культура мышления и XX век

Научно-популярный кинематограф сегодняшнего дня должен, как нам кажется, не только сообщать научную информацию, но и сосредоточить свои усилия на формировании более высокой культуры мышления.

Можно жить в XX веке, а мыслить по законам давно прошедших столетий. Можно быть современником Гагарина и Королева, Курчатова и Ландау, Планка и Эйнштейна, а способность мышления (не эрудицию, а именно способности к поискам истинных решений) сохранить на уровне эпохи ветряных мельниц, парусных фрегатов и саманного кирпича.

Известно, что марксистский диалектический метод является наиболее могущественным научным методом познания. Но разве каждый из нас овладел культурой мышления, которую предполагает этот метод?

Разве мы, принимая те или иные решения, всегда учитываем сегодняшние высочайшие завоевания культуры человеческой мысли.

Разве инертность мысли не заставляет нас слишком часто платить дань примитивной метафизике?

По всей вероятности, культура мышления XX века предлагает и обязательное умение учитывать статистические закономерности, так блистательно доказанные Эйнштейном. Ведь статистические закономерности отражают новый этап наших знаний о реальных связях в природе. Благодаря открытому Гейзенбергом принципу «неопределенности» физики поняли, что нет способа определить точное положение атома в данной точке, в данный момент. Положение атома в пространстве в определенное время можно только предсказать с большей или меньшей степенью вероятности. Оказывается, физический мир не знает жестких категорий «да» или «нет», он полон различных вариантов, изобилует множеством вероятностных состояний.

Наше мышление должно выработать формы вероятностного прогнозирования. Мы должны проявлять беспокойство, если эти величайшие завоевания человеческой мысли не стали достоянием общественности.

Если бы Ньютон родился на рубеже XIX и XX веков, он, вероятно, не смог бы стать величайшим физиком. Свойственный ему метод мышления, как утверждает известный кибернетик У. Р. Эшби, помешал бы Ньютону сформулировать квантовую механику.

Почему это могло произойти? Оказывается, как пишет У. Р. Эшби, для Ньютона было характерно представлять любые явления как непрерывно протекающие в чем-то другом. А физика начала XX века ждала человека, который мог бы представить явления, происходящие малыми дискретными (прерывистыми) скачками.

Таким человеком в начале нашего столетия оказался Макс Планк, высказавший идею квантов энергии.

Торжественное шествие квантовых идей положило начало «квантовому мышлению» и открыло новую страницу в познании мира. Один из создателей современной физики Эрвин Шредингер писал даже о том, что мутации, открывшие новую эру в биологии, обязаны своим происхождением квантовым скачкам в генной молекуле. Мутационную теорию Де Фриза иной раз называли квантовой теорией в биологии.

Приведенные примеры, как нам кажется, свидетельствуют о том, что одна из важнейших задач кинопопуляризаторов — всемерно содействовать тому, чтобы высочайшие завоевания культуры мышления XX века стали неотъемлемой частью нашего сознания.

В поисках новых ориентиров

Итак, нам представляется важным осознать, что в развитии научно-популярного кино начинается новый этап.

И творческие работники, делающие фильм, должны прежде всего овладеть культурой мышления нашего времени. Тогда в любой ленте — видовой или географической, в фильме о достижениях науки или техники — будет побеждать способ мышления, основанный на новейших открытиях науки.

Современный этап развития научно-популярного кинематографа должен быть теснейшим образом связан с философией. Именно научно-популярному кино под силу пристальное изучение проблем нашего времени, беспокоящих умы миллионов людей. Изучение этих проблем с позиции марксистской диалектики может явиться весьма действенным оружием в нашей идеологической борьбе.

Научное кино может создать фильмы, исследующие главное противоречие нашей эпохи — противоречие между капитализмом и социализмом; проследить диалектику борьбы двух антагонистических социальных систем, диалектику развития социалистической идеологии.

Научное кино может проанализировать проблемы, порожденные научно-технической революцией. Это занятость рабочих, инженеров и техников (каждые пять — семь лет меняется технология — возникают задачи массовой переквалификации и т. д.). Это и возникшая сегодня проблема свободного времени и т. д. и т. п.

Киевская студия научно-популярных фильмов предприняла некоторые шаги в этом направлении. Так, в фильме «Мышца, XX век» сделана попытка рассмотрения некоторых аспектов, связанных со здоровьем человека в условиях XX века, который помимо известных эпитетов «атомный», «космический» и т. п. по праву иной раз называют веком «сидячим». В фильме «Я + ты = ?» исследуется психология малых групп, неосознанная борьба за лидерство в этих группах. Готовится к постановке ряд фильмов по психологии и социологии.

Ждут своего исследования «проблемы демографии», «информационный взрыв», проблема «стандартизация и индивидуальность». Необходимо в свете новейших данных исследовать различия между творческим и нетворческим трудом, между городом и селом...

Обострившаяся обстановка на идеологическом фронте требует от нас отчетливо целенаправленных усилий.

На наш взгляд, в перспективных планах в этом смысле должны появиться более точные ориентиры. Так, например, наряду с фильмами из цикла «Формиро-

вание научного мировоззрения» могут быть запланированы картины, способствующие развитию пролетарского интернационализма и советского патриотизма, утверждающие нормы коммунистической морали, разоблачающие буржуазную идеологию, способствующие всестороннему гармоническому развитию человеческой личности, трудовому воспитанию молодежи и т. д.

По всей вероятности, разработка такого перспективного плана потребует консультации психологов и социологов, изучающих проблемы развития общественного сознания. Нужен будет также широкий обмен мнениями всех творческих работников, связавших свою жизнь с работой в научном кинематографе.

Перестройка перспективного планирования поможет каждому художнику увидеть в своей работе прежде всего социальный заказ, полнее ощутить общественную цель, ради которой создается фильм.

Дополнение тематического плана рубриками, имеющими целевую социальную направленность, даст возможность точнее распределить усилия творческих работников киностудий на важных идеологических участках.

Уточнение современных задач должно привести и к известному пересмотру арсенала изобразительных средств, которыми располагает научное кино.

На наш взгляд, значительно большее место в научно-популярных картинах займет эксперимент — производственный, социологический, педагогический и т. п.

Перед творческими работниками открываются необыкновенно широкие возможности для смелого поиска.

Научное кино ближе всего стоит к науке. Оно должно первым перейти на научно обоснованную систему планирования, при которой каждый фильм будет направлен в эпицентр идеологического сражения.

Социолог на пороге кинозала

Влияние киногероя

В. Волков

Проблема героя — едва ли не центральная в теории и практике художественного творчества. Здесь выявляются и социальные функции искусства, и мера его нравственно-воспитательного влияния на духовную жизнь общества. Мировоззренческий характер проблемы героя ставит ее в центр идеологической борьбы, а многообразие творческих подходов, конкретных художественных решений объясняет, почему эта проблема постоянно находится на острие критических споров и теоретических дискуссий.

Сегодня уже общепризнана односторонность суждений о том, каким должен быть положительный герой советского искусства. «Надо знать, какой он есть в жизни!» — восклицает писатель и режиссер В. Шукшин. Страстные и справедливые призывы изучать искусство в соотнесении с жизнью стали уже общим местом в дискуссиях о положительном герое. Однако эти благие пожелания часто лишь завершают полемику, тогда как именно с такого анализа и должно начинаться исследование процессов художественного творчества.

По нашему убеждению, наиболее плодотворным является сочетание теоретического — эстетического, искусствоведческого — анализа с конкретно-социологическим подходом к проблеме героя, включающим эмпирическое изучение массового эстетического сознания, условий восприятия и особенностей оценок художественных образов. Социологический подход к проблеме героя позволяет уяснить, каким образом искусство распространяет и внедряет в массовое сознание определенные нравственные и эстетические нормы, образцы поведения, формирует те или иные представления об идеалах. При этом необходимо исследовать и обратную связь: насколько

точно и полно отвечает искусство духовным устремлениям современников, общественной «жажде идеала».

Мы все чаще говорим о возрастании роли личности художника в современном искусстве и гораздо реже — о повышающемся самоопределении личности зрителя, читателя, слушателя, хотя, надо думать, эти тенденции не только взаимосвязаны, но и обусловливают одна другую. К сожалению, проявления личностного отношения к искусству у нас почти не исследуются. А между тем буржуазные эстетические теории спекулируют именно на таких понятиях, как «свобода зрителя», «независимость восприятия» и т. п.

Наибольшее распространение эта терминология получила в теории и эстетике кино. Французы Ж. Карпа, П. Бийар и другие утверждают, что в современном кинематографе с его стремлением к бессюжетности и дегероизации психологический принцип соучастия и отождествления зрителя с персонажем и событиями фильма в процессе их восприятия уже полностью изжил себя. Отныне, заявляет М. Мартен в журнале «Синема-62», «...зрелище подается в его первозданном виде, а не пережеванное, целиком перемонтированное... Из этого материала зритель отбирает, сам строит эпизоды, внедряется в материал или остается вне его...»

Близкую, по существу, позицию занимает американский киновед Г. Бахман, выступающий за «кинематограф доверия». По его мнению, «фильм основан на передаче импульсов от его создателя к зрителю», и «никакой зритель не может что-либо переживать, глядя на материал, уже освоенный чьим-то другим разумом». Иными словами, художник кинематографа как творческая и социальная личность будто бы исчезает, растворяется либо в «первозданном зрелище», либо в «потоке импульсов», а тем самым освобождается от осмысления жизни и от какой бы то ни было ответственности перед обществом. В этом случае «свобода» зрительского восприятия как будто лишается направленности на сотворчество: самоустранение художника превращает зрителя в пассивный восприемник информации.

Подобные теории противоречат фактам, принижают социальную позицию как художника, так и зрителя, разрывают существующую связь между художником и зрителем.

По нашему убеждению, подлинная свобода зрительского восприятия определяется характером взаимоотношений художника и народа, степенью их социальной и творческой активности, единством их миропонимания и мироощущения.

Кинозритель наиболее полно и отчетливо проявляет себя как личность, когда выступает с оценкой фильма, оценкой его героев, соизмеряя — подчас неосознанно, интуитивно — собственное представление о нравственном, эстетическом идеале с идеалом художника, выразившимся в произведении. Подвергая анализу эти оценки, мы, вероятно, можем судить не только о самом зрителе, но и о том, насколько точно, художественно ярко воплощает экран идеалы современности, отвечает социально-духовным интересам, потребностям различных групп населения и общества в целом.

Перед социологом—исследователем искусства встает труднейшая задача: как добыть зрительские оценки, какими объективными измерениями пользоваться при их анализе? При выявлении наиболее популярных героев экрана («Кто ваш любимый киногерой?») мы обычно стал-

киваемся либо с набором заведомых стереотипов, либо с весьма пестрой картиной мнений, почти не поддающейся классификации*. Не решают проблемы и зрительские характеристики понравившихся кинообразов. На их основании можно составить длинный перечень положительных черт и качеств, но они не дают представления о живом характере героя — полюбившегося или идеального.

Социологический подход к проблеме героя требует выяснения общего, повторяющегося, закономерного в массовых зрительских оценках при учете всего многообразия самих оценок. Поэтому нам представляется наиболее эффективным метод типологического анализа. С одной стороны, он позволяет установить общность духовных интересов, потребностей, требований к искусству, сходство процессов восприятия, единодушие и расхождения в оценках конкретных художественных явлений. С другой стороны — выявить, какие типы героев наиболее привлекают различные группы зрителей.

Определение типологии героев искусства — сложная проблема. По своему содержанию понятие «тип героя» — это не только категория искусства, но и категория самой социальной действительности. Конкретно-историческое многообразие социальных условий порождает различные типы общественной активности человека, как и различные сферы ее проявления. Характер проповедуемого и утверждаемого идеала, способ отношения к реальной действительности формируют определенный социально-психологический тип личности; это и есть основание для различения типов героев в жизни и искусстве.

* В 1963 году нами было опрошено более трех тысяч молодых зрителей г. Свердловска в возрасте 16—25 лет. Они назвали в качестве любимых героев кино свыше 130 различных персонажей фильмов, преимущественно последнего времени.

После просмотра «Чапаева» А. М. Горький писал: «Судьба героя — это главное, что вызывает интерес к художественному произведению». Справедливость этой мысли подтверждает и наш опыт конкретно-социологического исследования зрительской аудитории кинематографа*. Оказалось, что потребности, оценки, вкусы зрителей в целом существенно зависят от их возраста, образования, социального положения и других факторов, тогда как в отношении интереса к судьбе героев кинокартин те же различия выступают в значительно меньшей мере. Герой фильма, его экранная жизнь — это и есть то общеинтересное, что привлекает в кино миллионы людей независимо от их принадлежности к различным группам.

Однако общеинтересное еще не означает одинаково интересное. Проблема зрительского отношения к герою киноискусства многогранна, и каждая грань требует конкретного социально-психологического анализа.

Возьмем, к примеру, процесс непосредственного восприятия образа героя. Действительно ли в современном кинематографе становится анахронизмом сопереживание зрителя с персонажами фильма, перенесение на себя их поступков, чувств, мыслей и человек перед экраном остается лишь сторонним созерцателем? По нашим наблюдениям, это далеко не так. Как показал экспериментальный опрос, около $^2/_3$ зрителей 16—

* Начиная с 1963 года это исследование ведется научными сотрудниками Уральского университета и сектора социологии духовной жизни советского общества Уральского филиала АН СССР под руководством проф. Л. Н. Когана. Различными формами опроса охвачено около 25 тысяч зрителей г. Свердловска и Свердловской области.

35 лет и почти половина людей более старшего возраста признают, что постоянно или в некоторых случаях они ставят себя на место киногероев во время просмотра фильмов, стремятся пережить ситуацию, в которой действует персонаж картины. Отрицательное мнение по этому поводу высказали лишь пятая часть 16—25-летних зрителей и около 30 процентов людей старше 35 лет.

Процесс «сопереживания» герою глубоко индивидуален, интимен, его мотивы подчас неосознаваемы человеком. Здесь в помощь социологии искусства должна быть привлечена система психологических экспериментов. Однако социолог, оперирующий в основном тем, что осознано зрителем, но имеющий в своем распоряжении значительное количество фактов, мнений и оценок, вправе прийти к некоторым обобщающим выводам и при исследовании процессов восприятия искусства, его воздействия на духовный мир людей.

Обратимся к нашему исследованию. Из множества зрительских высказываний о восприятии героев экрана приведем лишь три наиболее характерных мнения.

Рабочий, 28 лет: «На место героя себя не ставлю, а просто осуждаю или поддерживаю те или иные его поступки».

Учащаяся техникума, 17 лет: «Естественно, незаметно для себя становишься на место героя, когда фильм реалистичен и заставляет думать о жизни, когда игра актеров отлична...»

Студентка, 25 лет: «Если не становиться на место героя, то нельзя понять его поступков. Если герой соответствует твоему идеалу, ты начинаешь жить его жизнью...»

Очевидно, во всех случаях оценка возникает в результате соотнесения увиденного с идеалом зрителя, хотя сам процесс соотнесения не всегда сознается. Соответствие идеалу — это, наверное, самое точное определение главной зрительской потребности в герое, основной внутренний мотив поисков такого героя.

Конечно, далеко не всегда и не всякий «нравящийся» герой (мы говорим о положительном образе) поднимается до «соответствия» зрительскому представлению об идеале и вызывает активное желание следовать ему. Нравящихся героев может быть много, любимые — редки.

Однако как быть, если «жажда идеала» не удовлетворяется искусством? Если сам этот идеал не сформировался в юношеской душе и представление о нем зыбко, неустойчиво, расплывчато? Вот тогда-то, быть может, и занимают место идеала «нравящиеся» герои. «Это те, кому я симпатизирую»,— сообщил нам 25-летний служащий, а 18-летняя швея призналась, что для нее «в каждом фильме есть герой, который нравится».

Доверие, с каким молодой зритель относится к экрану, порой жестоко мстит за себя. «Соучастие» не всякому киноперсонажу можно принять и не всякое сопереживание оправдать. Между тем в числе фильмов, герои которых вызвали «соучастие» и привлекли наибольший интерес опрошенной нами молодежной аудитории, оказались рядом «Оптимистическая трагедия» и «Скарамуш», «Чистое небо» и «Черные очки», «Верьте мне, люди» и «Цветок в пыли», «Девять дней одного года» и «Великолепная семерка», «Коллеги» и «Любовь в Симле» и т. д.

Примечательно, что зрители среднего и старшего возраста отдают свои симпатии преимущественно героям лучших отечественных лент прошлых лет и последнего времени — «Член правительст-

ва», «Тихий Дон», «Судьба человека», «Председатель», «Отец солдата» и т. п. Если выразить численно соотношение интереса к героям советских и к героям зарубежных фильмов (в расчет берется процентное количество ответов на определенную группу вопросов), то оно будет приблизительно таким: у зрителей 16—25 лет — 2 : 1, у зрителей 26—60 лет — 5 : 1*. Одновременно значительная категория зрителей (преимущественно до 35—40 лет) не отдает явного предпочтения персонажам либо советских, либо зарубежных картин. Уже сами по себе эти факты и цифры составляют повод для раздумий о дифференцированной пропаганде киноискусства, гибкой репертуарной политике.

Нравственно-воспитательные функции искусства далеко не исчерпываются непосредственным воздействием героя, вызывающим прямое ему подражание. Но мы обнаружили, что зрители склонны переоценить непосредственное влияние образов экрана, нежели усомниться в нем. Показательно, что лишь двенадцать процентов опрошенных высказали отрицательное мнение на этот счет, в то же время более половины молодых зрителей и около трети людей старше 25 лет заявили, что так или иначе кино непосредственно воздействовало на их взгляды, поведение, отношение к жизни.

Рост образования несомненно связан с более отчетливым осознанием того, как, какими средствами искусство влияет на человека. Высокую активность в восприятии и оценке героев киноэкрана проявляет студенческая молодежь. В студенческой среде более отчетливо заявляет о себе потребность в самооценке — соотнесении собственного опыта с потоком художественных впечатлений, которые приносит искусство.

Но в полной ли мере учитывает наш экран специфические запросы почти пятимиллионной студенческой киноаудитории?

Несколько лет назад у нас демонстрировался фильм «Улица Ньютона, дом 1». Эта лента в общем не стяжала у зрителей заметного успеха и, на наш взгляд, справедливо была подвергнута критике. Но, как показали наши исследования, «Улица Ньютона, дом 1» все же собрала свою, главным образом студенческую, аудиторию; у нее здесь есть сторонники. Что привлекло их в фильме — едва ли не единственном за последние годы кинопроизведении о студенчестве? Конечно, проблема поиска, и не только научного, но и главным образом нравственного. Ищет и не может пока найти себя, свое место в жизни, в науке главный герой фильма Тим Савернев. Одно это предопределило внимание молодого зрителя к фильму: «Фильм «Улица Ньютона, дом 1» заражает, по-моему, желанием посвятить себя науке» (отзыв 20-летней студентки).

Но в решении сложных проблем авторы «Улицы Ньютона, дом 1» пошли неверным путем. В фильме необычность художественных решений переходит в ложную многозначительность, исключительность главного героя, наделенного неуравновешенным характером, отдает позерством, а сам он вырастает в мрачную фигуру мученика и «борца» против всех и всяких неправд. Это вызвало резкую критику фильма, в том числе и со

* Любопытно, что в исследовании, проведенном 40 лет назад, соотношение зрительского интереса к советским и зарубежным лентам выразилось количественно следующим образом: группа 14—18 лет — 1:1, 19—30 лет и 31—44 года — 2,5:1 (А. В. Трояновский, Р. И. Егиазаров. Изучение кинозрителя. М.— Л., Госиздат, 1928, стр. 33). Из сравнения с этими данными несомненен рост приоритета советских фильмов, в особенности у зрелой аудитории.

стороны студентов, участников нашего опроса.

Однако факт остается фактом: фильм понравился части студенческой аудитории. И здесь хочется сказать вот о чем. Неприятие бездумной кинопродукции, жажда гражданской честности — эти качества во многом определяют отношение к искусству сегодняшнего молодого зрителя. Но сами по себе эти качества, если нет зрелого жизненного опыта, не гарантируют от ошибок, от «добросовестных заблуждений». И потому двойная ответственность и забота ложатся на всех, кому поручено идейно-нравственное воспитание молодежи,— надо учить молодых партийной принципиальности и, предостерегая от ценностей ложных, открывать ценности действительные.

У каждого из зрителей своя «жизнь в искусстве», свой, отличный от других художественный опыт, запас эстетических впечатлений и нравственных представлений. Но эстетическое и нравственное в человеке не существуют отдельно от социального, обусловлены им. И когда зритель встречается лицом к лицу с героем фильма, он воспринимает и оценивает его, следуя во многом уже сложившейся социальной ориентации, ценностным установкам на искусство.

Выявляя типологию героев киноискусства, в наибольшей мере привлекающих те или иные зрительские группы, мы положили в ее основу различие социальных и, значит, нравственно-эстетических установок на кинематограф, которые сформировались вследствие определенного духовного и практического опыта. Зрителям было предложено оценить по степени привлекательности для них следующие типы героев искусства: а) герой — борец за передовой идеал, целиком подчиняющий этому всю свою жизнь; б) простой человек, какие нередко встречаются в жизни; в) герой приключенческого плана (типа мушкетеров, ковбоев и т. д.)*.

Выяснилось, что предпочтение отдается первым двум типам героев экрана. «Борцы за идеал» привлекают прежде всего зрителей 35—50 лет, тогда как интерес к «простым» героям велик и примерно одинаков у различных социальных и возрастных групп. Приблизительно пятая часть зрителей 16—25 лет, четвертая — 36—45 лет и восьмая — 26—35 лет равно поделили свои симпатии между всеми тремя типами киногероев. Резкое размежевание зрителей произошло в отношении третьего типа героев.

Герои зарубежных исторических и приключенческих боевиков привлекли почти исключительно молодежную аудиторию. Показательно, что по итогам опроса, проведенного нами в 1963 году, д'Артаньян из французской экранизации «Трех мушкетеров» прочно утвердился на третьем месте в списке любимых киногероев у зрителей 16—25 лет — после Гусева («Девять дней одного года») и Зеленина («Коллеги»), а в среде молодежи до 20 лет оспаривал пальму первенства. В исследовании 1965—1966 годов персонажи приключенческих фильмов «Скарамуш» и «За мной, канальи!» пользовались у части молодежи большей популярностью, чем герои картин «Мне двадцать лет» и «Наш дом».

Потребность молодежи в романтике приключений и поиска, образах необыкновенных, побуждающих к прекрасно-

---

* Мы сознаем условность и относительность такой дифференциации типов героев. Следует, однако, учесть, что она была приспособлена к характеру массового опроса (анкетирования) и рассчитана на выявление зрительского отношения к встречающимся на экране социально-художественным типам. Все это учитывалось нами при дальнейшем анализе.

му нравственному порыву, проявляется каждодневно. Но, увы, встречи с такими героями на экране еще очень редки. Порой кажется, что наши кинематографисты уступают монополию на романтику... «Совэкспортфильму», ведающему покупкой картин за рубежом. И лихо гарцующие на экране рыцари шпаги и пистолета теснят наших современников...

Такое смещение отнюдь не столь безобидно, как это иногда стараются представить. Спекуляция лжегероикой и псевдоромантикой входит в испытанный арсенал средств идеологического воздействия буржуазного кинематографа. Именно в пору молодости внешне броские и ловко подгримированные ложные идеалы человек может принять за истинные, возвышенные, и тогда притупляется вкус, заслоняются подлинная героика и романтика. Характерная деталь: те юные участники анкеты 1963 года, которые более всего восхищались героями «Великолепной семерки» и «Трех мушкетеров», не восприняли скромную и мужественную красоту образов «Девяти дней одного года», остались равнодушны к романтике «Дикой собаки Динго». Зато в заявках на повторный просмотр они чаще всего называли «Королевских пиратов», «Семь невест для семи братьев», «Тарзана» и т. д.

Романтика по большому счету, конечно же, не приписана только к историческому боевику или приключенческой ленте. Это и одухотворенность значительного характера, воодушевление в достижении высокой и прекрасной цели. И тяга зрителей к таким героям — следствие очаровывающей силы романтики. Этим, в частности, объясняется то, что наивысшей оценкой зрителей пользуются крупные, цельные человеческие характеры максимального положительного потенциала. Вот типичное высказывание: «Необычайно привлекают те герои, которые трудятся во имя людей, на их благо, во имя будущего, подчас не щадя себя...» (служащая, 33 года).

Дзержинский, Чапаев, Камо, Олеко Дундич, Николай Островский, Вера Хоружая... Эти имена часто упоминаются, преимущественно молодыми зрителями, как образы экрана, особенно поразившие воображение, надолго оставшиеся в памяти. По числу «заявок», полученных от участников опроса, фильмы о жизни замечательных людей занимают одно из первых мест.

Социалистическая действительность выдвинула крупные типы людей революционного мироощущения, слова и поведение которых, пользуясь выражением Горького, стали мерилом общественного социального поведения. Характеры такого масштаба, появляясь на экране, неизменно вызывают всеобщий зрительский интерес, потому что они выражают процессы революционного развития нашей жизни и становления в ней нового человека, отвечают самой высокой духовной потребности в героическом, всегда живущей в народе.

Высшие баллы и самые благодарные зрительские отзывы отданы фильмам, в центре которых герои революционного действия, гражданской страсти. Это коммунист Василий Губанов, комиссар из «Оптимистической трагедии», академик Дронов из картины «Все остается людям», инженер Бахирев из «Битвы в пути», физик Гусев из «Девяти дней одного года», председатель колхоза Егор Трубников... Список этот становится почти хрестоматийным, не часто прибавляются к нему новые имена.

Экран не может удовлетворить насущных духовных потребностей миллионов,

не отвечая встречному «току» ожиданий, надежд, стремлений обращенного к нему зрительного зала. И это придает проблеме киногероя еще один особый смысл.

Выше уже отмечалось, что в зрительской массе ярко проявляет себя потребность встречи на экране с героями и образами, которые мы определили типологически как «простые, нередко встречающиеся в жизни». Закономерна высокая оценка, которую дали участники наших опросов героям таких картин, как «Судьба человека» и «Чистое небо», «Отец солдата» и «Тишина», «Живет такой парень» и «Верьте мне, люди» и др. Судя по высказываниям, в восприятии этих фильмов для многих зрителей особенно важен мотив личного переживания, сопричастности судьбе экранного героя. Реалистическая сила кинематографа побуждает зрителя обращаться к экрану и как к наиболее доступному и активному воспроизведению многообразных жизненных ситуаций, дающих повод для осмысления собственного опыта.

Чем теснее, глубже соприкосновение экранного образа с действительностью, тем большее доверие к художнику испытывает зритель.

Вот один из итогов наших исследований. К худшим фильмам недавнего времени зрители отнесли картины «Повесть о Пташкине», «Зайчик», «Авария», «На завтрашней улице», «Ход конем», «Когда разводят мосты», то есть ленты, лишь по видимости соприкасающиеся с жизнью, картины с безликими, ординарными персонажами. Сегодняшний зритель одинаково не приемлет как ложную патетику, искусственную многозначительность, так и нарочитую приземленность, примитивизм кинообразов.

Социально-художественный тип «простого» героя, на наш взгляд, наполняется сегодня иным, значительным содержанием. Вспомним Журбиных, Пашку Колокольникова, героиню Р. Марковой в «Бабьем царстве», Деточкина. Все они пользуются зрительской симпатией, каждый из этих образов — неповторимый жизненный характер. Каждый из них по-своему аккумулирует энергию нашей социальной жизнеспособности, деятельного оптимизма, и зритель обращается к ним, испытывая потребность в положительном нравственно-эстетическом заряде. В современном советском киноискусстве характер героя становится специфическим и наиболее выразительным средством художественного исследования действительности, обогащающим представления зрителя об идеале развивающейся коммунистической личности.

●

Мы далеко не очертили круг теоретических и творчески-практических проблем, связанных с конкретно-социологическим анализом зрительского восприятия и оценки героев киноискусства. А на очереди теснятся и требуют внимательного рассмотрения другие, не менее важные и необходимые: как взаимодействуют нравственное и эстетическое в массовой оценке образов, как сказываются особенности жанра и темы фильмов на эффективности социального воздействия кинематографа и т. д. Нам думается, что конкретная социология кинематографа вправе расширить горизонт традиционного киноведения и, предоставив в его распоряжение новые точные инструменты научного анализа, заложить фундамент большой комплексной Науки о Кино.

г. Свердловск

Новая композиция кадра

Гр. Чахирьян

В этой статье мы не ставим целью проанализировать все новейшие изобразительные средства, появившиеся в современном фильме. Наша задача скромнее: обратить внимание на одно принципиально новое кинематографическое явление в изобразительной структуре фильма — на новую композицию кадра.

А. Монтегю, а за ним Э. Линдгрен заметили, что в немых фильмах С. Эйзенштейна и Вс. Пудовкина очень мало кадров, снятых с движения. Такое наблюдение справедливо не только для этих двух мастеров. За редчайшими исключениями, это типично и для А. Довженко и для других ведущих советских режиссеров двадцатых годов. Создатели монтажно-живописного кинематографа и не могли снимать иначе. Кадр для них — пусть и несколько упрощенная, но непременно завершенная композиция, отличающаяся от живописной только своей связью с предшествующей и последующей композициями в фильме.

С. Эйзенштейн и Вс. Пудовкин могли по-разному толковать монтаж, но в главном они были единодушны — композиционная завершенность кадра (как и в станковом искусстве) была для них необходима. Только четкий по композиционному построению кадр был возможен при монтаже короткими кусками.

Положение резко изменилось к тридцатым годам, когда кино стало звуковым. Его выразительные средства уже не сводились к одним изобразительным. Однако и после появления звука поиск художников кино не ограничивается лишь областью диалога, песни, музыки, не в меньшей степени он направлен на пластическую выразительность.

В звуковом фильме медлительным становится монтаж, видоизменяется композиция кадра, исчезают широко применявшиеся в немых фильмах всевозможные виды каширования, диафрагмирования, различные наплывы, шторки, вираж. В то же время широко входит в художественную практику мало применявшаяся в немом кино съемка с движения, хотя технические возможности к этому имелись уже давно.

Была и еще одна причина: к началу тридцатых годов изобразительные средства монтажно-живописного кино были уже исчерпаны. Зритель ожидал, требовал фильмов, в которых наряду с показом революционных событий более углубленно изображались бы и характеры людей с убедительностью, не уступающей литературным произведениям.

Правда, следует сказать, что уже и в немом кино в его последние годы режиссеры прибегали к съемкам с движения*, позволяющим в некоторых случаях следить за одним или несколькими разговаривающими или находящимися в движении действующими лицами и таким образом создавать на экране как бы непрерывное действие, наблюдая за изменениями, нюансами поведения героя в кадре. В звуковом фильме такой вид съемки решительно берется на вооружение, поскольку позволяет, сохраняя динамизм действия, не дробить диалог или песню на несколько снятых монтажно кадров. «В одном из ранних советских звуковых фильмов,—пишет С. Герасимов,— в «Веселых ребятах» Г. Александрова, действие одной сцены развивается в то время, когда пастух гонит стадо на пастбище. Аппарат следует за героем фильма на протяжении ста метров. Так создается динамическая мизансцена, обладающая боль-

* Отрывок из недавно законченной теоретической работы «Изобразительная специфика кино».

*Еще в 1915 году итальянец Пастроне запатентовал сконструированную им тележку, позволявшую производить съемки с движения в ателье при работе над историческим фильмом «Кабирия», пользовавшимся в свое время большим успехом.

шой выразительностью и возможная только в кино».

Такая композиция беспрерывно, плавно меняющихся планов возможна только в кино и невозможна в станковой картине. И все же элемент станковизма и в этом случае был не полностью преодолен кинематографом. Как бы не изменялась в такой панораме композиция кадров, определяющим для его содержания продолжает оставаться двигающаяся фигура, наиболее привлекающая к себе внимание зрителя. В «Веселых ребятах» — это идущий пастух.

Примеров различных съемок с движения в звуковом кино тридцатых и сороковых годов, когда главное определяется центральной частью композиции кадра, очень много. Динамическое панорамирование, как наиболее сложный в довоенные годы вид съемки с движения, возможно, по определению А. Головни, в следующих случаях:

«Следование камеры за объектом,

следование объекта за камерой,

параллельное движение камеры и объекта».

Композиция и тональность кадра в своей основе во всех этих случаях остаются такими же, как и при обычной съемке; авторы их во многом следуют за художественными принципами, заимствованными экраном у традиционных изобразительных искусств. Сугубо кинематографическим, отличающим кино и теперь от станкового искусства, остается только наличие внутрикадрового движения при съемке аппаратом, находящимся в статике, да еще панорамная съемка при работе оператора с движущейся камерой.

В вышедшем в самом начале войны «Маскараде» С. Герасимова Нина Арбенина едет в санях по Петербургу. Композиция, в этой сравнительно длинной, снятой с движения панораме, строго фиксированная, с одним и тем же центром. Содержание кадра исчерпывается тем, что показана героиня, едущая в санях вдоль набережной Невы. И не больше. Второй, более впечатляющий, также снятый с движения кадр дан в конце фильма, когда Арбенин несет на руках через амфиладу комнат мертвую Нину. И в этом случае постановщик сосредоточивает внимание зрителя на состоянии героя; движущийся же фон — не более чем подробность.

Через несколько лет в фильме «Молодая гвардия» С. Герасимов вновь применяет съемку с движения. Но сколь сложнее задача! Режиссеру не только важно показать переживания одного из будущих молодогвардейцев; ему не менее важно показать то, что заставляет его так глубоко переживать,— показать нашествие врага. «Сцена эта,— пишет С. Герасимов,— представлялась нам одной из важнейших в романе и в фильме. Предстояло показать величайшую трагедию, какую только мог пережить советский человек, трагедию вдвойне жестокую для молодого поколения, которому гражданская война казалась отдаленной историей.

В значительной степени весь пафос фадеевского романа заключался для нас именно в содержании этой сцены.

В жизнь разумных, чистых, добрых молодых людей, воспитанных на гуманной коммунистической морали, вторглась беспощадная, разрушительная воля аморального врага. Вторглась не умозрительно, где-то там, в иных областях и районах, а здесь, дома, в родном поселке, на тех улицах, скверах, палисадниках, где прошло детство, где знакома каждая тропинка, каждое деревце, каждый дом.

Мы долго размышляли над этой сценой и решили делать ее не монтажными средствами, а средствами непрерывной, многоступенчатой панорамы».

Упорный поиск изобразительных средств, соответствующих новому содержанию — народной трагедии, приводит режиссера к принципиально новому художественному решению. В фильме возникает зловещая панорама вступления фашистских войск в Краснодон. В этой панораме большое число разнящихся друг от друга композиций, связанных между собой движущейся камерой. Аппарат то останавливается, то, перемещаясь, запечатлевает в переходящих одна в другую композициях различные моменты вторжения фашистов в Краснодон. Сперва мы видим женщину, набирающую у колодца воду, и подбегающих к ней фашистских солдат. Аппарат пока неподвижен, но вот он двинулся, и возникает совершенно новая композиция: группу у колонки заслоняет появившийся на переднем плане грузовик, из кабины которого выскакивает немецкий офицер и начинает распекать тщедушного солдата. Аппарат движется дальше, и на фоне бесчинствующих в городе фашистов появляется смотрящий на все это с ужасом и яростью Сережа Тюленин. Но вот с движением камеры фон становится главной частью композиции — в кадре теперь два гитлеровских солдата, волокущих избитого старика. Далее новая композиция: солдаты, стреляя из пистолета, охотятся за курами. И опять смена точки зрения камеры: машина с немецким генералом. Далее, и все в одном кадре, снятом также движущейся камерой, генерал входит в дом к Кошевым, появляется растерянная Елена Николаевна, а немецкие солдаты тем временем начинают вырубать палисадник. Опять движение камеры — и новая смена композиции: солдат-повар требует у Кошевых воду. И, наконец, как некий знак, завершающий все эти планы, снятые без единой монтажной перебивки, два немецких часовых застывают у входа в дом Кошевых — теперь это резиденция фашистского генерала.

Экспрессивность этого длинного плана, с более чем пятнадцатью различного содержания композиционными построениями, придает всей панораме необычайную емкость. Здесь одна композиция дополняет предшествующую, а каждая в отдельности — результат сложнейшего художественного отбора. Этот большой эпизод можно было бы снять и монтажно. Но тогда он проиграл бы в силе художественного воздействия. Предельная концентрация действия здесь достигается непрерывностью изображения, что и делает таким впечатляющим эпизод; ведь все показанное дается с точки зрения Тюленина. Его переживания вызывают ответные чувства у зрителя. Дело в этом случае заключается не только в новизне приема, но и в его соответствии с жизненным материалом.

Сложные композиционные решения подобного многопланового кадра по своим принципам уже очень далеки от станковизма.

Для создания такой панорамы от режиссера и оператора, в данном случае от С. Герасимова и В. Рапопорта, требовались иные приемы, чем в довоенном кино, и творческая фантазия, и мастерство, и другие технические средства, которые нельзя уже было ограничить рирпроекцией, применяемой обычно при съемке объекта с движения.

Будучи более выразительным, чем однозначный, снятый с движения кадр и чем целый эпизод, состоящий из нескольких кадров того же содержания, многоплановый кадр требует от постановщика и оператора высокого мастерства. При монтажной съемке одна и та же мизансцена может быть снята с разных точек, а следовательно и композиционно решена по-разному. При такой же панорамной съемке, как в «Моло-

дой гвардии», точка зрения аппарата для каждого нового плана предрешена. Ведь все планы наперед взаимно связаны движением камеры в определенном направлении. Поэтому все сменяющие друг друга мизансцены (а их в плане пятнадцать) должны быть построены с учетом единственно возможного композиционного для каждой из них решения.

В отличие от однозначной композиции, которую теперь следовало бы назвать монокомпозицией, ту, что описана в «Молодой гвардии», мы называем поликомпозицией.

Поликомпозиционные кадры — законное дитя звуко-зрительного кино; они как бы вмещают в себя монтаж, поскольку меняются точки зрения аппарата и изобразительные композиции кадра, но вместе с тем не прерывается звуковой ряд и — что особенно важно — словесный ряд, диалоги и актеры получают возможность непрерывно играть в данном эпизоде, сцене.

Поликомпозиционный кадр представляет собой новый, более соответствующий природе современного кинематографа способ монтажа, не исключающий, однако, необходимости использования и его классических форм. В приведенном примере монтаж производится не после того, как снят объект, а непосредственно при съемке. Поликомпозиционный кадр возвращает фильму динамический монтаж немого кино, почти утерянный кинематографом в звуковых картинах с их насыщенными диалогами планами, снятыми с одной точки или движущейся вместе с персонажем камерой. Возвращает уже в новом качестве. Надо, однако, иметь в виду, что поликомпозиционный кадр не может во всех случаях заменить обычный монтаж. Поликомпозиция возможна, как правило, когда действие на экране сконцентрировано в одном месте, если же оно развивается параллельно в разных местах, то непрерывный поликомпозиционный кадр используется редко. Так, например, в фильме «Летят журавли» режиссер М. Калатозов и оператор С. Урусевский не стали снимать одним поликомпозиционным кадром большую массовую сцену — проводы мобилизованных. Она была прервана, дабы показать героиню, спешащую на сборный пункт.

Эпизод проводов на фронт в картине «Летят журавли» — на редкость удачно поставленная народная сцена. Переживания героя фильма Бориса даны не только на фоне большой массовки, но и неотрывно от всего происходящего вокруг него. Волнения Бориса, его личные переживания из-за несостоявшегося прощания с невестой как бы сливаются с показанным на экране с эпической широтой волнением народа. Начинается этот — один из самых впечатляющих в фильме эпизодов — очень выразительным, длиною в тринадцать с небольшим метров, поликомпозиционным кадром. От среднего плана Бориса, которого мы видим на сборном пункте во дворе школы, камера переходит к новой композиции — теперь решетка отделяет Бориса от провожающих: Ирина, Даша, Люба уверяют его, что Вероника еще придет.

— Если она и пришла,— отвечает он,— так тут разве найдешь?

И опять новая композиция: Борис взбирается на решетку, внизу море людей. Не найдя Вероники, Борис спускается с решетки.

В этом месте, незаметно для зрителя, начинается новый поликомпозиционный кадр. Почти двадцативосьмиметровый травелинг содержит несколько различных композиционных решений. Это и Борис, продолжающий свой поиск, и несколько планов, где показано прощание незнакомых нам людей, и группа молодежи, танцующая и поющая «Катюшу». И жена, умоляющая мужа: «Пиши, каждый день пиши».

И этот, весь еще в служебных заботах, толстый человек, не забывающий и в такую минуту спросить у сослуживца: «Сергей Сергеевич, а накладные на капусту у кого?» И танцующие и поющие под аккомпанемент гармониста девушки. Слова их песни, особенно ее рефрен, усиливают у Бориса чувство горечи, боли оттого, что невеста не пришла его проводить

А она, как видит зритель из следующих перебивочных кадров (средний и общий, снятые с движения за бегущей Вероникой), спешит к сборному пункту.

Этот большой эпизод, вплоть до его конца, состоит из монокомпозиционных кадров: крупных и средних планов Бориса, его друга Степы и Вероники, и поликомпозиционных: двинувшейся в путь колонны, уходящей на фронт.

Поликомпозиционные кадры позволяют показать народную сцену во всей ее масштабности и выделить характерные частности: жену, пристраивающуюся к мужу, шагающему в уже марширующей колонне, последние мгновения прощания.

Весь эпизод проводов не было возможности, как это удалось в «Молодой гвардии», снять одним большим поликомпозиционным кадром, но несколько поликомпозиций помогли и в этом фильме удачно показать эпический размах событий, через которые раскрываются драматические переживания главных персонажей фильма.

Немало интересных поликомпозиционных кадров можно найти и в следующем, после «Летят журавли», фильме М. Калатозова и С. Урусевского — «Неотправленное письмо». Особенно многочисленны они в картине «Я— Куба».

Фильм начинается с длинной, плавной, снятой, по-видимому, с вертолета, панорамы острова, покрытого густой тропической растительностью. Это как запев, изобразительный запев.

На протяжении почти всего фильма аппарат находится в движении. Иногда это обычная, нередко встречающаяся и в довоенном кино монокомпозиция. Но чаще это поликомпозиция. Один поворот камеры в сторону, и перед зрителем нечто новое; это Куба, изнемогающая под игом ставленников империализма, или Куба, уже взявшаяся за оружие. Фильм «Я — Куба» может нравиться, может не нравиться, но он впечатляет, он запоминается благодаря изобразительной выразительности кадров, снятых с движения, в том числе и поликомпозиционных кадров.

Французский киновед Морен как-то назвал фильм «собором движения». «Я — Куба» — один из таких монументальных соборов. В нем сочетаются не только различные виды движения, в нем не менее выразительна и статика, оттененная движением. Есть в этом фильме кадр, который запоминается надолго. С головокружительной высоты сброшен и теперь неподвижно лежит на земле студент. Вокруг — безмолвно застывшая толпа. Только революционные листовки, которые погибший герой мгновение назад швырнул с высоты, продолжают еще парить, медленно, медленно опускаясь. В этом кадре глубокий смысл — герой погиб, но дело его продолжает свершаться. Кадр обладает огромной силой эмоционального воздействия. Его статическая композиция резко контрастирует с насыщенными динамизмом движениями камеры в предшествующих планах. Монтажный переход от стремительного поликомпозиционного кадра к статичной монокомпозиции рождает резкий ритмический удар, заставляющий зрителя напрячь внимание на кадре застывшей в ужасе и в горе толпы. И потому здесь каждая деталь так же впечатляюща, как и на крупном плане. Это новый выразительный прием монтажа, возможный

благодаря сочетанию динамического поликомпозиционного и статического монокомпозиционного планов.

В картине «Ленин в Польше» С. Юткевича мы сталкиваемся с новым специфически кинематографическим поликомпозиционным кадром. Это глубинная поликомпозиция, когда в одном кадре — в камере тюрьмы — мы поначалу видим на укрупненном плане только одну фигуру, высвеченную на темном фоне, а затем постепенно из полумрака выплывают, вырисовываются на затемненной части изображения все новые и новые фигуры; перспектива в кадре углубляется, и тем самым видоизменяется первоначальная композиция плана. Новое специфически кинематографическое изобразительное средство дает возможность постановщику фильма «Ленин в Польше» образно передать мысль о том, что даже в тюрьме, оставаясь наедине с собой, Ленин не чувствует себя одиноким, и здесь с ним рядом те, с кем рука об руку он шел в бой за революцию.

Есть в картине «Ленин в Польше» и другое многообещающее решение поликомпозиционного кадра — когда Ленин «выходит» из тесных стен тюремной камеры и оказывается на полях охваченной войной Европы. На первый взгляд может показаться, что ничего принципиально нового в этом снятом с движения плане нет. В нем как определяющая от начала до конца остается фигура Ленина. Однако это не так: фон начального кадра — в тюремной камере — кардинально отличается от фона в последующих частях панорамы, когда Ленин шагает среди моря бушующего пламени империалистической войны. Фон приобретает настолько активное значение для содержания, что, конечно, говорить о единой композиции кадра не приходится. Это один из редких случаев, когда поликомпозиция объединяет в единое целое планы, действие которых происходит в разных местах. В этом кадре образно кинематографически раскрыта масштабность ленинского мышления. Ленин в тюремной камере, но мысль уносит его далеко за ее пределы.

Говоря о фильме «Ленин в Польше», мы позволим себе сделать небольшое отступление и коснуться одного принципиально нового и возможного только в широкоэкранном фильме композиционного приема, с успехом применяемого С. Юткевичем уже второй раз. (Впервые он был им использован в картине «Баня».) С. Юткевич вводит в ткань широкоэкранного художественного фильма документальные материалы, снятые на стандартном кадре, и они неожиданно приобретают новый выразительный аспект, благодаря искажению изображения при их «растягивании». В «Ленине в Польше» — это хроникальные кадры милитаристической бравады в двух враждующих лагерях, где будущие вояки даны карикатурно, где они сплюснуты, как в кривом зеркале, и выглядят на экране зловещими карликами. Сатирический прием позволяет режиссеру высмеять ленинских врагов, показать их ничтожество именно в тот момент, когда они всеми силами стремятся продемонстрировать свою силу и мощь.

Надо сказать, что в нашем кино поликомпозиционный кадр стал в какой-то степени привычным. Мы встречаемся с ним и в историко-революционном фильме «26 бакинских комиссаров» режиссера А. Ибрагимова и в камерной по содержанию картине «Листопад» молодого режиссера О. Иоселиани. Практика советского кино в этом направлении особенно убедительна в фильмах широкоформатных, где благодаря поликомпозиционным решениям заполняется вся площадь раздвинувшегося экрана. В широкоформатном фильме И. Таланкина

«Дневные звезды» есть несколько таких кадров с изображением массовых сцен, представляющих особый интерес. Это проводы ленинградцами ополчения на фронт и мирные праздничные демонстрации ленинградцев на том же самом месте в прошлые годы. Эти кадры заставляют вспомнить массовые сцены лучших советских немых историко-революционных фильмов. Но решены они по-новому. Теперь массовая сцена не состоит из большого количества монокомпозиционных кадров, а строится на одном длинном поликомпозиционном кадре, и аппарат движется то по горизонтали, то по вертикали, и даже по диагонали, охватывая все новые и новые потоки людей.

В широкоформатном кино не всегда представляется возможным детализировать массовую сцену путем сложного монтажа большого количества кадров. А ведь эффект разворачивающейся на наших глазах народной сцены «Дневных звезд» и впечатление соучастия зрителя в ней достигается именно путем поликомпозиционных построений, возможности которых, конечно, далеко еще не исчерпаны.

Поликомпозиционный кадр и соответствующий монтаж не только не исключают использования в современном кинематографе классического монтажа (разработанного еще Л. В. Кулешовым) и монокомпозиционного кадра, но прекрасно сочетаются с ними даже и в широкоформатной картине. Лучший тому пример широкоформатный фильм «Анна Каренина» А. Зархи. Не так часто приходится сейчас видеть столь мастерски выполненный короткий монтаж, как в сцене скачек, начиная с кадра 221 до падения Вронского в кадре 258. Здесь счет идет даже не на метры. На экране мелькают запечатленные вначале на десяти — восьми, а потом и на трех кадриках скачущий Вронский, лицо Анны, морда Фру-Фру. Сценаристы В. Катанян и А. Зархи в этом случае сознательно отходят от буквального следования за текстом автора, вначале описывающего сами скачки, а затем, после падения Вронского, возвращающегося вновь к их изложению, но уже с точки зрения тех, кто следит за состязанием, особенно Анны. Режиссер А. Зархи совершенно справедливо не пытался передать на экране возможное только в литературном описании, но недостижимое в кинематографе «слияние» всадника с лошадью. Несколько отойдя от текста Льва Толстого, режиссер сумел в этой сцене выразить «рваным монтажом» гораздо более существенное. Достигается образная слитность, непрерывность двух разных тем — физическое падение Вронского есть одновременно и окончательное, конечно, в глазах ее мужа, «падение» и Анны, не сумевшей соблюсти правила приличия.

Используя в сцене скачек приемы немого кино, А. Зархи в целом осуществил всю постановку на новых художественных принципах поликомпозиционного построения кадра и монтажа. Съемочный аппарат в руках оператора Л. Калашникова почти все время находится в движении. В картине не так много кадров, снятых статичной камерой. Из 486 кадров двух серий «Анны Карениной» 289 приходится на различного вида панорамы длиной нередко в несколько десятков метров. Из общего метража фильма (пять тысяч метров) на кадры, снятые с движения, приходится не менее чем 4100 метров и только 800—900 — обычные, снятые неподвижной камерой.

Композиция в большинстве кадров «Анны Карениной» почти все время меняется. Если начать перечислять эти кадры, заключающие в себе по нескольку очень отличных друг от друга композиционных решений, то пришлось бы охватить зна-

чительную часть фильма. Укажем на некоторые.

Камерную, стиснутую стенами узкого купе сцену встречи Вронского с матерью, кажется, и нельзя было снять иначе, как разбив на несколько кадров. И, однако, она вся — длиною более чем в 20 метров — снята одной панорамой, композиционно совершенно различной в начале и в конце. Или — тоже камерная сцена — сокровенный разговор Анны и Долли в доме Облонских. Она заключает в себе более 50 метров и содержит несколько различных композиционных решений. Поначалу Долли и Анна сидят на диване, затем Долли встает и взволнованно ходит по комнате, и слышен только голос Анны. Дальше аппарат возвращается к Анне, а Долли опускается перед нею на колени, и Анна целует ее, всхлипывающую и окончательно решившую совсем простить мужа.

В фильме можно найти еще немало камерных сцен, содержащих по нескольку очень различных по композиции кадров, запечатленных в одном длинном, снятом с движения плане. Укажем опять на эпизод в купе вагона — панораму в 15 метров. Вначале мы видим дремлющую у окна Анну, потом ее служанку, также дремлющую у окна, а под конец — появляющегося в дверях проводника, завязывающего башлык. Или еще более длинная сцена, снятая без перебивок, на петербургском вокзале. В начале кадра — Анна и встречающий ее Каренин. Затем знакомство подошедшего Вронского с Карениным. А под конец 20-метрового плана — одинокая фигура Вронского на платформе.

Более чем 40 метров в снятой с движения сцене в петербургской квартире, когда Каренин решает добыть у Анны компрометирующие ее письма. В начале этого очень сложного поликомпозиционного кадра мы видим Каренина в своем кабинете; потом длинный проход Анны по комнатам; далее — будуар Анны, когда в кадре играющий на пианино Сережа и сидящая рядом мать. Каренина нет, слышен только его голос; под конец же спальня Анны, где Каренин, ищущий письма, пытается открыть маленький секретер. Не менее разнообразен по композиционным решениям снятый также с движения план (более чем 35 метров) возвращения Каренина из Москвы после родов Анны. Сцена начинается с появления вышедшего из спальни врача, дающего распоряжение швейцару, который спешит его выполнить. Потом действие переносится в вестибюль, где швейцар приветствует появившегося Каренина; далее новая композиция — гостиная, где, закрыв лицо руками, сидит на диване Вронский и появляется Каренин, который не отвечает на обращение к нему графа и проходит в спальню; под конец же в кадре один Вронский, стоящий в одиночестве у двери. И в этом, как и в ряде других снятых с движения планах, очень много совершенно различных по композиционному решению планов.

Немало в этом широкоформатном фильме поликомпозиционных кадров и иного характера. Всего 7 метров в первом плане эпизода «каток». Но он содержит два совершенно различных плана, объединенных в одно целое движением камеры. Это терраса со зрителями и сам каток с массой катающихся. Еще более насыщен действием и обширен по охваченному пространству поликомпозиционный кадр сцены, начинающейся со среднего плана сидящих за разостланной скатертью Стивы и его знакомых (в кадре видна подъехавшая коляска с Анной и Бетси) и заканчивающейся у трибун, на которые поднимаются прибывшие.

Благодаря искусству использования очень емких по художественной приро-

де, прекрасно воссоздающих атмосферу, в которой протекает действие, поликомпозиционных кадров удалось в фильме «Анна Каренина» передать главное экранизированного романа.

Мы вряд ли достигнем цели, пытаясь упомянуть все фильмы с удачными поликомпозиционными решениями. Важно отметить, что новая композиционно-монтажная форма в кино не случайно возникла в послевоенные годы, когда каждый чувствовал и эпическую масштабность переживаемых событий и одновременно их драматизм.

●

Конечно, новый изобразительный прием родился не сразу. Поиски в этом направлении были у многих авторов документальных фильмов военных лет. А, например, для С. Герасимова в этом случае немаловажное значение имело то, что до постановки «Молодой гвардии» он возглавлял Центральную студию кинохроники и просматривал тысячи и тысячи метров фронтового кинорепортажа. Возможно, уже тогда, когда А. Фадеев еще не приступил к роману «Молодая гвардия», С. Герасимов, убеждаясь, насколько монокомпозиционный кадр боевой кинохроники ограничен в передаче события, задумал преодолеть эту «ограниченность» ви́дения киноаппарата в игровом кино. Кто знает, не тогда ли у него зародился творческий замысел создать свою поликомпозицию, которую он и осуществил в первой же своей послевоенной игровой картине?

Раз найденное, новое, специфически кинематографическое изобразительное средство находит теперь применение в самых разнообразных случаях. Так, в фильме «Листопад» нет ни большой эпической темы, ни острых трагических переживаний. И, однако, трудно назвать сейчас фильм, где бы с такой свободой и целенаправленностью были использованы поликомпозиционные кадры всевозможных вариантов — от панорамных до глубинных.

Опыт истории советского кино учит, что такой процесс освоения выразительных средств закономерен. Ведь и так называемый «советский монтаж», впервые во всю силу его художественной выразительности примененный С. Эйзенштейном в Броненосце «Потемкине», стал в дальнейшем с успехом использоваться и для сцен, очень далеких по масштабности от знаменитой сцены на одесской лестнице. Поликомпозиционный кадр — это изобразительное средство современного кино, но генетически он восходит к прославленному монтажу советского немого монтажно-живописного кинематографа.

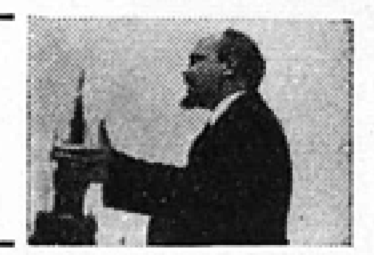
В этой связи нельзя не вспомнить высказанные еще в 1934 году мысли Вс. Пудовкина об органической связи между эпохой и формой повествования. В двадцатые годы эта связь выражалась в быстром монтаже короткими кусками; сейчас же, напряженно ища новые формы киноповествования, кинематографисты пришли к выразительной поликомпозиции, а также к модуляции света и цвета (но об этом нужно говорить особо, в специальной статье).

Подлинное, живое искусство, как и сама жизнь, развивается, прогрессирует. Киноискусство и в наше время продолжает интенсивно обогащать свои выразительные средства. Ведь современный фильм отражает новые процессы и явления. И поэтому его художественная форма, его выразительные средства должны были соответственно меняться. И будем надеяться, что они еще будут и будут меняться, с тем чтобы с еще большей глубиной и полнотой выражать то новое, сложное содержание, которое еще не так давно было за пределами возможностей экрана.

Изо дня в день

Заметки кинорежиссера

К 50-летию Ленинского декрета о кино



Ирина Венжер

Когда Анри Барбюс задумал книгу о Советском Союзе, он несколько дней подряд смотрел кинохронику. И вот что он написал в «Правде» по этому поводу:

«Часами я просматривал выбранные отрывки из советской кинохроники за многие годы. Это было как бы большим путешествием, которое я совершил. Я видел советский мир сжато, но, несмотря на это, во всех его подлинных размерах, с его широтой и глубиной, с его жизнью. Это было уплотнением, синтезом времени. Я обозрел целую эпоху в несколько мгновений...» И дальше: «...Все эти картины, живописные и патетические, складываются в удивительное целое, несколькими яркими лучами освещающее современную историю нового, советского мира. Несомненно, киножурналисты, создатели этой хроники большого размаха, вырванной прямо из жизни, имели богатейший материал. Но это делало еще более трудной их работу как художников: сознательно выбирать — большая задача художника».

Анри Барбюс говорил о хроникерах, как о художниках, историках, а о кинохронике, как о серьезнейшем творческом процессе.

Пятьдесят лет назад, когда Дзига Вертов с горсткой операторов начинали дело, которому мы служим,— мало кто представлял себе значение этого начинания.

Когда сейчас пишут или говорят о документальном кино, то, как правило, имеют в виду либо большие картины, либо (к сожалению, гораздо реже) короткометражные очерки. Но совсем редко наши критики и историки уделяют внимание кинопериодике и специальным событийным выпускам. Правда, группа киноведов за последнее время не пожалела труда на изучение архивов, связанных с первыми номерами наших периодических изданий. И правильно В. Листов в своей интересной статье («Две «Кинонедели». — «Искусство кино», 1968, № 5) сравнивает работу этих исследователей с работой археологов. Но между первыми номерами «Кинонедели» и сегодняшними «Новостями дня» лежат полвека жизни нашего государства и тысячи номеров киножурналов. Внимания киноведов заслуживают и журналы первых пятилеток и военные выпуски.

У нас еще мало исследовано творчество отдельных мастеров: и тех, кто начинал документальное кино (В. Ерофеев, И. Копалин, Я. Посельский, Э. Шуб), и тех, кто пришел в него позже (С. Бубрик, Л. Кристи, Р. Кармен, М. Слуцкий, А. Ованесова и другие).

Следовало бы поразмыслить и над журналами последнего десятилетия. Сегодня, на мой взгляд, требуется многое пересмотреть в нашей повседневной практике. Умный и доброжелательный совет со стороны критики нам крайне необходим.

Но вернемся на полвека назад и постараемся представить себе, чем была для советских людей в те дни кинохроника. Трудно переоценить значение маленьких документальных лент, снятых в труднейших условиях энтузиастами-кинохроникерами. Моим товарищам по профессии довелось сделать сотни выпусков киножурналов. И все же, когда видишь первые номера «Кинонедели», абсолютно теряешь чувство профес-

сионального восприятия и невольно отдаешься во власть поразительной атмосферы жизни тех лет.

Первенец советской кинопериодики «Кинонеделя» вышел 1 июня 1918 года. И открывался он сюжетом «Москва. К столетию со дня рождения Карла Маркса».

Операторов в то время было мало, пленку добывали с большим трудом, техники почти никакой. Но кинохроника жила, действовала, росла.

Менялись названия журналов: «Кинонеделя», «Киноправда», «Госкинокалендарь», позднее «Совкиножурнал», «Союзкиножурнал», и, наконец, «Новости дня». Но задача их оставалась неизменной: оперативно, по-партийному «весомо и зримо» рассказывать с экрана о жизни нашей страны и всего мира.

Мне хочется напомнить имена операторов, которые снимали в первые годы становления хроники: А. Винклер, Г. Гибер, П. Ермолов, С. Забозлаев, М. Кауфман, А. Левицкий, А. Лемберг, П. Новицкий, Э. Тиссэ, П. Зотов, И. Беляков, С. Гусев. Да простят меня те, кого я не упомянула, но в этом виновата наша история документального кино, в которой еще так много белых пятен. И если сопоставить число операторов и количество снятого ими в те годы материала, то станет ясно, с каким напряжением и энтузиазмом трудились наши товарищи — зачинатели хроники. Поражает разнообразие материалов «Кинонедель» (а их было 43), большое количество корреспонденции с мест: тут и съемки с фронтов гражданской войны, и жанровые информации, и портреты людей — строителей новой жизни,

«Кинонеделя» № 1. (1918, 1 июня). «К столетию со дня рождения Карла Маркса»



«Кинонеделя» № 16 (1918, сентябрь). «Ярославль. После белогвардейского мятежа»



«Кинонеделя» № 16 (1918, сентябрь). «Москва. Отправка ирригационных отрядов в Туркестан»



и, что самое главное, оперативные отклики на политические события, где бы они ни происходили.

В 1925 году стал выходить «Совкиножурнал». Его первые номера монтировал И. Копалин. Опыт, накопленный им во время работы с Д. Вертовым, во многом определил характер «Совкиножурнала». Затем в нем начали сотрудничать С. Лямин и Н. Кармазинский. Н. Кармазинский — журналист, человек с зорким глазом и острым мышлением, любил «короткий метраж». Одно время он выпускал кинофельетоны, среди которых мне особенно запомнились фельетоны на антирелигиозные темы. Позднее в работу над киножурналами включились С. Гуров, И. Сеткина, В. Бойков, М. Фиделева, Ф. Киселев и многие другие кинохроникеры.

В 30-е годы начали выходить и другие многочисленные издания кинопериодики: журнал «Социалистическая деревня», над которым долгое время работал И. Копалин, а затем его сменила Г. Сатарова; появился ежемесячник «Наука и техника» во главе с режиссером К. Гаврюшиным; В. Моргенштерн работал над военным журналом «На страже мира»; выпускались журналы «Железнодорожник», «Советское искусство», «Кооперативный журнал». Молодые выпускники ВГИКа режиссер Арша Ованесова и редактор-сценарист Любовь Перцова создали журнал «Пионерия», столь любимый ребятами до сих пор, но, к величайшему сожалению, не регулярно попадающий на детские экраны (не плохо бы было заняться вопросами проката этого журнала пионерским и комсомольским организациям). По инициативе режиссера М. Семеновой малыши-дошкольники получили свой киножурнал «Звездочка».

А студия, наша «Брянка», находившаяся в то время недалеко от Киевского вокзала, была небольшой и не ахти как оборудованной.

Помню кабинет Виктора Иосилевича (нашего тогдашнего руководителя), так много сделавшего для развития хроники и так несправедливо забытого. Здесь был центр студийной жизни: давались задания операторам, составлялись планы, редактировались надписи и тексты, происходили бесконечные дискуссии. В них немалое место занимали и сетования на технику, из-за несовершенства которой подчас срывались наши творческие планы.

Особенно ответственными были съемки октябрьских и майских праздеств: ведь к вечеру в день торжества на площадях Москвы должны были демонстрироваться первые копии репортажа. Каждый из нас хотел принять участие в этой работе, и самой большой обидой было, если кому-нибудь не давали хотя бы самого малого производственного задания. Праздничные выпуски часто делали два режиссера. Почти всегда над ними работала И. Сеткина, виртуозный мастер монтажа. Все операторы заранее знали, что должно стать объектом внимания их камер. Каждый час на студию доставлялся отснятый материал и немедленно шел в проявку. А из лаборатории — на монтажный стол. В «немые» времена мы монтировали по позитиву, и этот экземпляр вечером обычно демонстрировался на Пуш-

кинской площади. Тогда ведь не было телевидения, а желание увидеть парад и весь праздник было так велико, что задолго до демонстрации копии собиралась толпа и терпеливо ждала, когда привезут хронику.

Звуковые экстренные выпуски мы монтировали прямо по негативу, и вечером они тоже показывались на улицах и в кино.

Народ на студии был молод. Самым старшим среди нас был Яков Посельский — ему в то время было 33 года,— мы его называли «стариком».

Все время шли поиски новых выразительных средств решения киножурналов и более оперативных форм их демонстрирования. Хотелось, чтобы съемки самых интересных событий как можно скорее доходили до зрителей, хотелось, чтобы кинодокументы помогали лучше разъяснять решения партии и правительства, чтобы заснятые факты ярко популяризировали задачи и достижения страны.

Одной из таких оперативных форм кинопублицистики стали «трехминутки». Это были 120-метровые выпуски, посвященные актуальным событиям дня. Эти минифильмы выпускались в тот же день и пользовались неизменным успехом у зрителей.

Для более пристального кинонаблюдения над работой предприятий, строительств, колхозов стали создаваться выездные редакции. Вспоминаются такие редакции на Сталинградском тракторном заводе (оператор В. Ешурин), в Подмосковном угольном бассейне (режиссер С. Гуров, оператор К. Писанко), на Кузнецкстрое, Западно-Сибирской ма-

«Кинонеделя» № 20 (1918, 16 октября). «Москва. Открытие памятника А. Н. Радищеву на Триумфальной площади. Выступает кандидат в члены президиума Московского Совета большевик Е. Л. Афонин»



«Кинонеделя» № 22 (1918, 29 октября). «Москва. Председатель Совнаркома тов. Ленин, оправившийся от ран»



«Кинонеделя» № 23 (1918, 5 ноября). «Похороны венгерского коммуниста Лайоша Винермана, погибшего на Восточном фронте»



гистрали, на Магнитке (режиссеры Я. Блиох и С. Бубрик, оператор Б. Макасеев), на Тагилстрое (операторы А. Лебедев и Э. Троссман). Их было много, всех не перечесть.

Заслуга выездных редакций не только в том, что они дали кинолетописи неоценимый материал первых пятилеток. Главное, на мой взгляд, заключалось в другом. Быстро снимая и сейчас же показывая героям своих кинонаблюдений их успехи и недостатки, кинематографисты практически помогали самому делу. И положительные и отрицательные примеры «работали» отлично.

Помню, как режиссер Яков Посельский задумал фильм о новом в сельском быту. Через шефское общество ему стало известно, что чугунолитейный завод имени Калинина в Москве обязался оборудовать бани для колхозов Горловского района. Режиссер поехал в партком завода. Там выяснилось, что такое доброе решение есть, но пока еще не выделены ни средства, ни люди, да и колхоз еще не выстроил помещения. Тогда Я. Посельский решил написать сценарий, чтобы он стал планом шефского общества и одновременно съемочным планом фильма. Так и произошло: строительство развернулось по плану режиссера. А параллельно шли съемки киноочерка «Люди», в свое время очень высоко оцененного и зрителями и печатью. Режиссер С. Гуров, снимая фильм о Бобриковском строительстве, возглавил борьбу за чистоту в бараках строителей. Во всех этих случаях кинохроника не только фиксировала факты, но и активно вторгалась в жизнь.

В начале 1932 года в Днепропетровск в первый рейс вышел «Кинопоезд Союзкинохроники». Его организатором был Александр Иванович Медведкин. Человек горячего сердца, страстный публицист, своеобразный художник, он пришел в хронику из игрового кино. Со свойственным ему гражданским и творческим беспокойством он стал искать новые, более действенные методы работы репортеров экрана. По его предложению и был создан «кинопоезд»— киностудия на колесах. Там было все необходимое для съемки и выпуска фильма. Кинопоезд колесил по стране, выбирая наиболее важные стройки, предприятия, колхозы. Это была воистину действенная помощь. Люди смотрели самих себя, свою работу, свою жизнь.

Коллектив хроникеров рос, набирал силу, мастерство. В полную меру это возмужание почувствовали мы в дни Великой Отечественной войны.

Студия походила в ту пору на штаб. Поражало обилие военных машин у здания. Шла круглосуточная работа. Операторы, приехавшие ненадолго с фронта, прежде всего бежали в просмотровый зал посмотреть свои съемки и съемки своих товарищей. Наш вестибюль напоминал вокзал: ящики с пленкой, аппаратурой, личные вещи операторов. Объятия, поцелуи (ведь некоторые операторы не виделись годами) и разговоры, разговоры, разговоры...

Киножурналы выходили регулярно. Бои под Ельней. Блокада Ленинграда. Оборона Севастополя. Курская дуга. Освобождение Киева. Минск наш! Наши войска вышли к Одеру! Да разве можно перечесть

названия всех сюжетов? Их были сотни.

Киножурнал в ту пору был главной продукцией студии. Сколько фронтовых съемок прошли через руки Н. Кармазинского, И. Копалина, Я. Посельского, И. Посельского, И. Сеткиной, М. Фиделевой и других режиссеров. Кроме «Союзкиножурнала» студия выпускала и боевые киновыпуски — «На защиту родной Москвы» и «Фронтовую кинохронику».

Какая это была творчески насыщенная работа! Казалось, да, по-видимому, это так и было, что важнее работы в кинематографе нет, казалось, то, что мы делаем, нужно всем: и сражающимся фронтовикам и людям, работающим в глубоком тылу. Это был взволнованный широкий показ нашей Родины в годы тяжелых испытаний.

Все начиналось с киножурнала! А затем уже на материалах фронтовых съемок были сделаны полнометражные фильмы «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» (режиссеры Л. Варламов, И. Копалин), «День войны» (режиссер М. Слуцкий), «Ленинград в борьбе» (режиссеры Р. Кармен, Н. Комаревцев, Е. Учитель), «Победа на Правобережной Украине» (режиссеры А. Довженко, Ю. Солнцева), «Возрождение Сталинграда» (режиссер И. Посельский), «Народные мстители» (режиссер В. Беляев), «Орловская битва» (режиссеры Р. Гиков, Л. Степанова) и много других.

Я, к сожалению, не могу перечислить имена операторов: их было так много, что не хватило бы места упомянуть всех, но это были настоящие люди, которые не щадили сил, твор-

«Кинонеделя» № 23 (1918, 5 ноября). «Орша. Раздача агитлитературы русским солдатам, возвращающимся из германского плена»



«Кинонеделя» № 24 (1918, 19 ноября). «Орша. К германской революции. Советские пограничники поздравляют германских товарищей с освобождением от рабства монархии»



«Новости дня» № 20 (1968, май). «Возложение венков к памятнику Карлу Марксу в Москве»



ческой энергии и часто жизни, чтобы запечатлеть справедливую борьбу советского народа.

Кончилась война. Ушла фронтовая тематика. Но жизнь давала и дает неисчерпаемый интереснейший материал, который теперь нам присылают операторы двадцати четырех студий страны.

Кинопериодика — отличная школа для кинематографистов. Ведь все наши признанные мастера начинали с нее. Прошло много лет, но до сих пор я помню сюжеты Р. Кармена о стахановце Гудове, об открытии Косогорской домны, сюжеты в то время молодых операторов М. Слуцкого, М. Ошуркова, Б. Макасеева, М. Трояновского, Б. Небылицкого. По правде сказать, эта работа не только полезна для роста кинодокументалиста, она очень по-человечески интересна. До сих пор я сама испытываю огромное удовлетворение, когда у меня получается интересный, содержательный, разнообразный по темам киножурнал.

И все же теперь для многих «Новости дня» — это конвейерная продукция, а ее создатели некие «невидимки». Киножурналы походя хвалят и также походя ругают. Мне кажется, что ругают в основном правильно. Безусловно, у нас есть творческие просчеты. Над нами довлеют стандарты верстки номера, мы привержены к каким-то определенным разделам, словесному штампу в дикторском тексте. Сузилась география журнала. А главное... Тут мне хочется посетовать и на себя, и на своих коллег. В 30-е годы для каждого номера журнала снимали рабочих, колхозников, представителей искусства, науки. Снимали на производстве, в семье. И среди режиссеров, делавших тогда журналы, шло своеобразное соревнование, кто лучше, интереснее сделает такой кинопортрет. И хотя в силу известных обстоятельств, в этих портретах часто была этакая украшенность — все же бывали и большие удачи. Мне запомнился сюжет, снятый М. Кауфманом на Московском автомобильном заводе,— «Передовая комсомольская бригада». После съемки М. Кауфман обратился к бригадиру: «Я тебя покажу сейчас всей стране, причешись!» И пока парень приглаживал волосы, М. Кауфман снял его. До сих пор помню лицо этого парня, такое естественное в своем смущении и волнении от предстоящей съемки.

Среди многих кинорепортажей запомнился мне также материал оператора Н. Булдакова, в котором великолепно был показан старик — председатель колхоза. Весь сюжет был снят во время какого-то семейного праздника. Людям было не до съемочной камеры, и в этот момент проявились их любовь и уважение и к председателю и друг к другу. Колхоз выглядел одной дружной семьей.

Обидно, что многие режиссеры устранились сейчас от съемок сюжетов. И хотя у нас немало великолепных операторов, авторов-операторов, всех тянет на большие полотна. Надо, безусловно, изменить эту систему работы и на какое-то время прикреплять операторов к «Новостям дня», посылать их в командировки по стране для розыска интересных тем.

Проходят десятилетия, и то, что считалось обыденным, повседневным, становится кинолетописью нашей

отчизны, историей мира. Материал киноархивов приобретает историческую ценность. Тогда в событиях выдающихся и в фактах бытовых восстанавливается атмосфера эпохи. И все кажется таким интересным!

Так уже было с «Кинонеделей», так происходит сейчас с кадрами военной хроники, так будет с материалами кинопериодики 60-х годов. Хроника сегодняшнего дня завоюет сердца зрителей будущих поколений. При этом надо учесть, что сегодня размах наших хроникальных съемок огромен (далеко не все снятое входит в журналы). Нынче сотни тысяч метров пленки идут в кинолетопись.

Я уверена, что реакция людей, которые через несколько десятилетий увидят нынешние «Новости дня», будет совершенно отличной от реакции современного зрителя. К примеру, почти все номера журнала открываются кадрами, в которых запечатлены приемы, встречи, беседы руководителей партии и правительства с представителями самых различных стран. Сегодня это официальная хроника. А через какое-то время эти кинодокументы воссоздадут масштабы международных связей нашего государства, связей дипломатических, партийных, общественных. Разве не интересно будет увидеть первых представителей суверенных государств Африки или Азии?

Мы часто говорим о романтике первых лет революции, гражданской войны, пятилеток. Но каждое время имеет свою романтику, а в нашей стране «первый» или «впервые» продолжает звучать все чаще и чаще. И это относится не только к первым спутникам или первым космонавтам. Кинооператоры изо дня в день снимают многое из того, что произошло впервые на заводах, стройках, в городах и селах.

Как дороги нам сейчас кадры, посвященные Комсомольску-на-Амуре, городу, рожденному в 30-е годы. С неменьшим интересом будут смотреть и историю строительства Ангарска, Небит-Дага, Братска, Балхаша. Если несколько лет назад современной приметой сельского пейзажа были линии электропередач, то символом прогресса деревни 60-х годов будут строительные краны, которые так часто присутствуют в материалах кинохроники и которые современникам уже изрядно надоели. Наверное, для зрителей будущего эти краны станут техническим анохронизмом, но смотреться они будут, вероятно, с интересом.

А бытовые традиции? Студенты, уезжающие каждое лето на стройки, их проводы, песни... Спортивные соревнования, самодеятельность... Геологи, первооткрыватели... Экспедиции в Антарктиду. Освоение Северного полюса... Покорение космоса...

А люди?.. Многие герои наших новых киножурналов живы до сих пор. Разве не интересно проследить их жизненный путь? С каким волнением смотрелся фильм А. Ованесовой «Необыкновенные встречи», в котором она рассказала о судьбах некоторых своих героев из предвоенного журнала «Пионерия». Недавно газета «Известия» опубликовала статью «Династия гимнасток» о сестрах Назмутдиновых — Лилии, Розалии, Амалии и Эльмире. Восемнадцать лет назад Лилия стала чем-

пионкой по художественной гимнастике.

В киноархиве есть кадры первого триумфа Лилии. Почему же нельзя в монтаже старых и новых кадров рассказать в киножурнале о четырех сестрах-гимнастках? Никто не спорит с тем, что подобные сюжеты могут быть в журнале. Но практически это сделать очень трудно, так как сейчас не принято показывать длинные очерковые сюжеты, а в 40—50 метрах такой сюжет не уместишь.

А между тем насколько лучше и убедительнее могли бы мы сегодня рассказать о наших людях. Мы сейчас благодарны хронике, сохранившей нам живые образы В. И. Ленина, Л. Толстого, К. Циолковского, В. Маяковского, И. Павлова, О. Шмидта, В. Качалова, К. Станиславского, М. Горького, легендарного Юрия Гагарина.

И все же мне думается, что наше внимание должно быть отдано не только выдающимся деятелям, но и тем, кого принято называть простыми людьми. Во-первых, потому что именно они, эти рядовые труженики, определяют образ нашего общества. Определят они его и через десятилетия, когда наши киножурналы станут материалом истории. Да и кто знает, как сложится жизнь этих людей и не станут ли снятые кадры исходным пунктом для кинобиографий будущих ученых, крупных строителей, мастеров искусства?

К сожалению, молодежь, приходящая из ВГИКа, не всегда понимает по-настоящему значение кинопериодики и для зрителей и для своего творческого роста.

Можно смело сказать, что за 50 лет советская кинохроника проделала огромный путь: в 1918 году выходила только «Кинонеделя», затем появились периодические издания в Петрограде и Киеве. А сегодня 24 киностудии (не считая Центральной) выпускают 48 названий киножурналов.

Мне хочется, чтобы эта статья о советской кинопериодике не походила бы на те юбилейные речи, которые часто напоминают некрологи. А у некоторых такие тенденции к «погребению» киножурнала есть. При этом выдвигается аргумент — телевидение. Бесспорно, оно оперативнее нас. Бесспорно, зритель благодаря телевидению часто имеет возможность следить за происходящим событием, становясь как бы его участником. Бесспорно и влияние телевидения на кинохронику. Ведь не только меняется объект съемки, но и самые способы фиксации действительности. Как и другие виды искусства, хроника меняется, усиливаются ее задачи, увеличиваются и требования к ней. Но хоронить нашу периодику рано. Ей жить и жить!

При наличии газет есть и еженедельные издания. Таков и наш журнал — он еженедельный. В нем должен быть умный, яркий обзор событий недели, в нем надо рассказывать о наших людях, в него должно войти лучшее из того, что снято.

Только, возможно, стоит в очередной раз переименовать наш журнал и, вернувшись к истокам кинопериодики, назвать его «Кинонеделей». Это будет справедливо по существу и подчеркнет революционную преемственность боевых традиций советской кинохроники.

Боевые двадцатые годы


К 50-летию Ленинского декрета о кино

Николай Лебедев

Это отрывок из книги воспоминаний старейшего кинематографиста, критика, профессора, доктора искусствоведения Н. А. Лебедева, которому довелось быть одним из зачинателей не только советского киноведения, но и советского кинематографа. Член Коммунистической партии с 1918 года, журналист, сотрудничавший в «Известиях» и в РОСТА, участник гражданской войны, Н. Лебедев принес с собой в кинематограф начала двадцатых годов красноармейскую решительность, горячность, не лишенную крайностей, и несокрушимую убежденность в том, что советское, коммунистическое кино должно быть и будет. Об этом он вспоминает в главе, которую мы предлагаем вниманию наших читателей.

Я пришел в кино вскоре после демобилизации из армии, в 1922 году, когда молодая республика, отразив прямые атаки военной интервенции, решала проблемы мирного строительства.

В первые годы революции мне как журналисту — сотруднику центральной печати, а затем политработнику Красной Армии — доводилось видеть демонстрировавшуюся изредка в прифронтовых агитпунктах кинохронику. Доводилось встречаться и беседовать с кинематографистами.

Помню, как осенью 1918 года во время первого рейса агитпоезда имени Ленина (я был прикомандирован к поезду от Бюро печати Совнаркома) мне удалось познакомиться с оператором-хроникером Эдуардом Тиссэ, будущим оператором «Стачки», «Броненосца «Потемкина» и других фильмов С. Эйзенштейна. Это было на Восточном фронте. А несколько месяцев спустя, в январе 1919 года, мы снова встретились с ним, на сей раз уже на Западе — при вступлении Красной Армии в его родной город Ригу.

Помню, как в начале 1920 года после освобождения Ростова-на-Дону по поручению Политотдела Первой конной армии мне пришлось разбираться в имуществе деникинского ОСВАГа (пропагандистское агентство). Наряду со всякими другими отделами в ОСВАГе был и киноотдел. И по долгу службы я получил сомнительное удовольствие познакомиться с перлами белогвардейской кинопропаганды.

Помню, как летом того же года во Владикавказе встретился и разговорился с актером и режиссером И. Перестиани, будущим постановщиком «Красных дьяволят». Перестиани горько жаловался на разруху в московской кинематографии.

Но этими редкими и случайными встречами, пожалуй, и исчерпывались мои небогатые знания о киноделе.

Позже — после начала моей работы в кино — были опубликованы первые воспоминания и высказывания А. В. Луначарского, Н. К. Крупской, В. Д. Бонч-Бруевича, из которых я, как и другие, узнал о живом интересе Владимира Ильича Ленина еще с дооктябрьских, и особенно с первых послеоктябрьских лет, к кинематографу, о его директивах и указаниях по различным вопросам политики и организации кинодела, о его беседе с А. В. Луначарским, в которой родилось знаменитое ленинское определение кино, как «важнейшего из искусств».

Упоминания о кинематографе в решениях VIII (1919) и X (1921) съездов РКП(б) свидетельствуют о том, что уже в первый период революции и в годы гражданской

войны Коммунистическая партия и Советское государство проявили заботу об использовании экрана в интересах народа, о создании новой, социалистической кинематографии.

Надеюсь, что историки кино, собрав и изучив разрозненные факты, нарисуют картину того, что удалось сделать в те начальные годы практически. Они расскажут и о национализации капиталистической кинопромышленности, и о создании первых советских организаций по производству фильмов, и о собирании кадров творческих работников, и о создании первой в мире государственной киношколы, и об успехах кинохроники, и о привлечении экрана к производственной пропаганде, и о выпуске десятков короткометражных «агиток», и о попытках постановки художественных фильмов, посвященных революционной тематике.

Историки извлекут из архивов документы Московского и Петроградского кинокомитетов и покажут, как еще в 1919—1920 годах руководство советской кинематографии при участии М. Горького, А. Блока, В. Брюсова, А. Толстого, А. Серафимовича и крупнейших ученых разрабатывало обширные планы создания циклов художественных и научных картин по истории русской и мировой культуры и различным отраслям знаний...

Но иностранная военная интервенция и гражданская война сорвали многие из этих начинаний. Последовавшие затем новые бедствия — жесточайшая экономическая разруха, уход большинства творческих и административных кадров в другие области, наконец, подрывная деятельность необуржуазных нэпманских сил — привели советское кинохозяйство к состоянию, близкому к параличу.

Страна жила, по выражению Ленина, «в гораздо более трудных условиях, чем при прямом нашествии белых»*. Шла тяжелейшая борьба не только с разрухой и бескультурьем, но и с возрождающимся капитализмом. «Прямого натиска на нас нет,— говорил Ленин на XI съезде партии,— нас не хватают за горло. Что будет завтра, это мы еще посмотрим, но сегодня на нас не наступают с оружием в руках, и, тем не менее борьба с капиталистическим обществом стала во сто раз более ожесточенной и опасной, потому что мы не всегда ясно видим, где против нас враг и кто наш друг... Это есть отчаянная, бешеная, если не последняя, то близкая к тому, борьба не на живот, а на смерть между капитализмом и коммунизмом»**.

Таково было время, которое мы сегодня обозреваем с высоты наших знаний конечных результатов борьбы за новое общество и новую культуру. А в те годы мы надеялись, верили и мечтали о культуре убеждающей и воспитывающей, вдохновляющей, культуре коммунистической. И мы торопили исторический ход событий. Каждый в меру своего темперамента и своей убежденности.

Мои воспоминания о событиях и фактах тех лет, о чувствах и представлениях — только частность. Но, смею надеяться, что это та частность, которая поможет нашему современнику увидеть общую картину более полно и конкретно.

●

...Осенью 1921 года, возвратившись из Латвии, где я работал в полпредстве, в Москву, я оказался свидетелем быстрого возрождения культурной жизни.

Несмотря на бумажный голод, появлялись одна за другой новые книги: В. Маяковского, С. Есенина, А. Белого, В. Брюсова, Н. Асеева, пролетарских поэтов.

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 45, стр. 90.

** Там же, стр. 94—95.

Начали выходить литературно-художественные и литературно-критические журналы: «Красная новь», «Печать и революция», «Творчество», «Культура театра», «Театральная Москва»...

Открылся Высший литературно-художественный институт.

В Доме печати и в Политехническом музее кипели дискуссии о «150 000 000» и новой редакции «Мистерии-буфф» В. Маяковского, о «Пугачеве» С. Есенина и «Освобожденном Дон-Кихоте» А. Луначарского. В октябре под председательством В. Брюсова был организован вечер-смотр поэтических школ и направлений, в котором приняли участие символисты, имажинисты, неоклассики, «ничевоки» и другие.

Во все еще холодных зданиях продолжали работать свыше двадцати драматических и музыкальных театров. Возникали новые коллективы и студии: театр РСФСР Первый, Теревсат, Опытно-героический театр и т. д. и т. п.

Но в эту осень я не обнаружил в Москве ни одного регулярно работающего кинотеатра.

Изредка на площадях под открытым небом демонстрировалась кинохроника. Время от времени в привокзальных агитпунктах устраивались киносеансы для демобилизованных красноармейцев. Кинопередвижки с небольшими комплектами лент, как правило, выезжали с агитационно-инструкторскими поездами ВЦИК на периферию. Но обычные коммерческие кинотеатры (которых ранее насчитывалось в Москве свыше восьмидесяти) не работали: не было топлива, не было электроэнергии, не было кинокартин. Многие из этих зданий в годы гражданской войны были заняты под клубы, под конторы, под склады, другие пришли в негодность.

Но только что входившая в жизнь новая экономическая политика допускала частное предпринимательство, и вот зимой 1921/22 года какой-то бывший кинохозяйчик открыл на Тверской (ныне улица Горького) киноиллюзион «Чары», как две капли воды походивший на киноиллюзионы начала века.

«Чары» обосновались против Глазной больницы, в одноэтажном здании, которое занимал до того клуб «анархистов-интериндивидуалистов» — вполне мирной организации, стоявшей на платформе Советской власти и агитировавшей анархистов других толков принять диктатуру пролетариата как неизбежную ступень к будущему безвластию. Но на фронтоне их облупившегося клуба висело давно выцветшее черное полотнище с мрачной надписью: «Анархия — мать порядка», и обыватели, приближаясь к клубу, предпочитали переходить на другую сторону улицы...

Вдруг все преобразилось: вместо мрачного полотнища интригующая электрическая вывеска «Чары», а на пустом еще недавно тротуаре — длинная очередь жаждущих попасть за свежевыкрашенную дверь с написанной от руки афишей: «Сегодня — «Молчи, грусть, молчи...»

Кинотеатр работал с восьми утра до двенадцати ночи с неизменным аншлагом.

Небывалый финансовый успех «Чар» привлек к новому бизнесу новых дельцов и некоторые советские организации, порой весьма далекие от кинематографии.

Начиная с весны и до конца 1922 года в Москве возобновили свою деятельность десятки кинотеатров: «Художественный» на Арбатской площади, «Уран» на Сретенке, «Форум» на Садово-Сухаревской, «Модерн» в гостинице «Метрополь», «Унион» у Никитских ворот и многие другие. Открылись кинозрелищные предприятия в клубе Свердловского университета (кинотеатр «Малая Дмитровка, 6»), в Большом зале консерватории (кинотеатр «Колосс»),

в «Аквариуме» в бывшем театре оперетты Зон, в Первой и Второй студиях МХТ.

В кинотеатры повалила публика, с жадностью поглощая все, что ей предлагали с экрана.

Но тут-то обнаружилось одно существенное обстоятельство: у государственных киноорганизаций не оказалось картин. Национализированные фильмофонды были давно исчерпаны, пронеслись уже по экранам ленты, реквизированные в освобожденных от интервентов районах, а киносеть требовала все новой и новой пищи. Наступил острый голод на фильмы...

И вот тогда на кинематографию налетела туча «киножучков» с предложениями проката «на самых льготных условиях» десятков и сотен иностранных «боевиков». Как эти «боевики» попадали к «жучкам», оставалось «коммерческой тайной».

Чтобы не закрывать кинотеатры, пришлось легализовать контрабандные фильмы, разрешив организацию, наряду с Госкинопрокатом и других прокатных контор.

Так появились кинематографические «товарищества», «коллективы», фирмы типа: «Елин — Задорожный и компания», «Александр Левин и компания», кинодело «Минерва», фирмы «Экран», «Русь», «Факел». Возникли еще и прокатные конторы Моссовета «Кино-Москва», Северо-западного областного фотокиноуправления «Севзапкино» и т. д.

На экраны хлынул поток американских, немецких, французских фильмов.

Преобладала дешевка: базарная, крикливая, сенсационная «продукция», вполне соответствовавшая публикуемым в прессе рекламным «анонсам».

Так «Елин — Задорожный и компания» предлагали:

«Дочь ночи» в 2-х сериях. «Грандиозная американская картина, изобилует целым рядом невероятных головокружительных трюков».

«Не позор, а несчастье». «Социальная кинотрагедия в 5-ти актах. Картина трактует животрепещущий вопрос о биче человечества — сифилисе».

«Жизнь Калиостро». «Инсценировка жизни величайшего в мире авантюриста по историческим данным, собранным Робертом Либманом. Колоссальные массовые сцены. Полное соблюдение исторической точности эпохи и стиля. Съемка произведена в королевском замке в Шенбрунне. Мебель, экипажи и прочий реквизит из хранилищ бывш. императорской австрийской фамилии».

С Елиным — Задорожным и компанией соперничал А. Савва — владелец конторы «Экран». В его распоряжении — «величайшие боевики сезона».

«Череп дочери фараона». «Грандиозная постановка, захватывающая три эпохи».

«Хамелеон». «Детективная драма из китайской жизни в 6-ти частях».

«Бандит из Менье».

«Великий соблазн».

«Маленькие белые рабыни».

«Цепь греха» и целая серия «звериных» фильмов типа:

«Повелитель зверей». «Постановка фирмы Гагенбека, имеет небывалый успех. Театры, в коих «Повелитель зверей» прошел, записываются в очередь для повторения постановки. Со всех концов РСФСР получены телеграммы с просьбой высылки «Повелителя зверей».

«Александр Левин и компания», имеющие, по их уверению, представительства в Париже, Берлине и Риме, не размениваясь на частности, рекламировали свои кинобогатства оптом:

«300 000 метров с участием: Тарзана, Эльмо Линкольн, Чарли Чаплина, Ф. Бертини, Е. Леонидовой, Мэри Вадюкамп,

Антонио Морено, Эдди Поло, Л. Пини, Мэри Пикфорд, Ф. Фарун, Мэри Андерсен, И. Мозжухина, Н. Лисенко и пр.»...

Этим крошевом и пичкали ринувшиеся в кинотеатры миллионы советских зрителей. Среди моря дребедени попадались отдельные талантливые, интересные картины, но такие исключения были редки и тонули в потоке макулатуры...

Однако обратимся к весне 1922 года, когда восстановление киносети только начиналось. В те годы все киностудии или, как их тогда называли, «кинофабрики» стояли на консервации, кинематографисты же, за исключением небольшой группы операторов-хроникеров, снимавших время от времени события дня, разбрелись кто куда.

Единственная поставленная за весь 1921 год в Москве полнометражная игровая картина — агитфильм «Серп и молот» — устарела еще до того, как вышла на экран. Созданная силами и энтузиазмом молодежи Московской государственной киношколы (нынешний ВГИК), она агитировала за союз рабочего класса и крестьянства в условиях военного коммунизма, а страна уже переходила к новой экономической политике, и фильм, так и не увидевший света, пришлось положить на полку. Ничего хорошего не обещал и новый, 1922 год. Киностудии не только не работали, они «уплывали» из рук государства.

Крупнейшая московская кинофабрика Ханжонкова, оказалась сданной в аренду за бесценок спекулятивному товариществу «Факел»; две другие — коллективу «Русь». Под эти «фабрики» и «Факел» и «Русь» через связи с дельцами-эмигрантами в Берлине получают в кредит иностранные фильмы, пленку и аппаратуру, подрывая таким образом как производственные, так внешнеторговые возможности государственных киноорганизаций.

Обо всем этом с горечью рассказал мне при встрече знакомый еще по Восточному фронту оператор Эдуард Тиссэ.

— С чьей же санкции творятся эти безобразия? Кто сейчас отвечает за кинематограф?

— ВФКО — Всероссийский фотокинотдел. Формально — отдел Наркомпроса, по существу — полная автономия. Даже помещается он вдали от Наркомпроса: Наркомпрос на Чистых прудах, ВФКО — в Малом Гнездниковском, в особняке Лианозова. Скучнейшая, безрукая контора... Заходи — увидишь...

Еще раньше бесконечно увлекшийся кино, возмечтавший о нашем, советском кинематографе, я, воспользовавшись советом Тиссэ, через несколько дней заглянул на Малый Гнездниковский, 7.

Тиссэ ничуть не сгустил краски: с первых же шагов на меня дохнуло непривычной для тех бурных лет атмосферой вялой и холодной канцелярии.

По отсыревшим стенам бывшего барского особняка, некогда роскошного, а теперь обшарпанного и давно нетопленного, текли мутные капли. Мраморные лестницы и дорогой паркет были покрыты толстой корой грязи. В полупустых комнатах сидели, поеживаясь от холода, сотрудники — кое-кто недовольно корпел над бумагами, другие читали книги, третьи скучали, лениво перебрасываясь фразами друг с другом. На всем лежала печать застарелого равнодушия, бесперспективного отбывания повинности, нескрываемой раздраженности всем и вся...

Да, Тиссэ был прав: скучная, безжизненная канцелярия.

Решил зайти к начальнику учреждения. Его не оказалось.

— Он снимается,— сердито ответила секретарша.

— ?!

— Написал сценарий. В нем и снимается...

В голосе секретарши слышалось раздражение...

Месяцем позже я узнал, что картина оказалась браком, а доморощенный сценарист и актер был освобожден от обязанностей начальника ВФКО.

Как все это было странно и чудно видеть и слышать... Было очевидно, что у Наркомпроса (который в те годы, в отличие от современного Министерства просвещения, занимался не только средней школой, но и высшим и среднетехническим образованием и отвечал за культурно-просветительную работу, за издательское дело и искусство) до кино явно не доходили руки.

Но особенно обескураживало полное невнимание к кинематографу общественности и печати. Как если бы он не существовал!..

Постоянный читатель «Правды», я вспомнил, что ведь за все эти четыре с половиной года революции не встретил на ее страницах ни одной статьи о кино, не считая редких информаций: о демонстрации фильмов агитпоездами ВЦИКа, о сценарных конкурсах, о сеансах для детей...

Чтобы проверить себя, перелистал комплект «Правды» за 1921 год.

Обнаружил всего несколько заметок по нескольку строк: «Агитвагон», «Неделя ребенка», «Задачи производственной пропаганды и кинематограф», «Киноагитация», «Киносеансы в пользу голодающих». Все...

За первые три месяца 1922-го — ни одной строки! И так во всех газетах. На их страницах можно было встретить статьи о литературе, театре, музыке, рецензии на эстрадные концерты, выставки, цирковые представления, балетные спектакли и ни звука о фильмах, о состоянии кинематографа, о его перспективах...

И тогда мне стала ясна моя первоочередная задача: нужно во чтобы то ни стало привлечь к кино внимание широкой общественности.

Нужно разъяснить величайшие просветительные и воспитательные возможности его в нашей стране.

Нужно добиться, чтобы в кино были направлены крупные организаторские силы...

Я журналист, мое оружие — перо: буду пропагандистом кинематографа!..

Но с чего начать?

Пробиться на страницы общей печати едва ли удастся. Начну с малого: попробую заинтересовать какое-нибудь издание по искусству.

Единственным журналом, публиковавшим изредка информацию об экране, был скромный еженедельник «Театральная Москва». Журнал выходил под редакцией известного еще с дореволюционных лет прогрессивного театрального критика и общественного деятеля члена президиума ЦК профсоюза работников искусств Эммануила Мартыновича Бескина.

Это был спокойный, приветливый человек, лет сорока пяти, поразительной работоспособности, беспредельно преданный театру. Беспартийный литератор, он был ярым сторонником Мейерхольда, пропагандистом так называемого «Театрального Октября».

В журнале печатался весь цвет начинавшей формироваться советской театральной критики: постоянный рецензент «Правды», очень популярный в те годы критик-коммунист Владимир Блюм (Садко), рецензенты «Известий» О. Литовский и Х. Херсонский, старые театральные деятели Ю. Соболев и М. Загорский и начинающие театроведы Б. Гусман, Н. Львов, А. Февральский, музыковед Л. Сабанеев, поэт-имажинист В. Шершеневич, конструк-

тивист А. Ган. Журнал публиковал рисунки и шаржи И. Якулова, П. Алякринского, П. Галаджева, В. Ардова, Дени. «Театральная Москва» читалась московской художественной интеллигенцией и активом театральных зрителей.

В этот журнал я и предложил свою первую статью о кино. Чтобы сразу же привлечь внимание читателей, я написал ее в модном в те годы задиристом, эпатирующем стиле, полемически озаглавив: «Театр или кино?».

Э. М. Бескин, не боявшийся острой постановки вопросов, принял статью к печати, пустил ее первой в одном из апрельских номеров, оговорив, однако, что редакция «ни в какой мере» не разделяет точки зрения автора и печатает ее как дискуссионную.

Статья действительно была с большими «загибами». Правильные, но не всегда достаточно обстоятельно аргументированные мысли переплетались в ней с утверждениями поверхностными, односторонними.

Я предвещал близкую гибель театра.

Я утверждал, что в творческо-производственном отношении театр — кустарь, а «логика экономики—за машину, за массовое производство, против кустарей», и, следовательно, театр обречен на вытеснение «индустриальным искусством» кинематографа, на постепенное увядание, на смерть.

Я обвинял театр в «антидемократичности», ибо аудитория театрального спектакля исчисляется сотнями, в лучшем случае тысячами зрителей, а кинематограф обслуживает миллионы и десятки миллионов людей. Отсюда вывод: «Театром демократии будет кино».

Я объявлял театр «статичным», бессильным воспроизвести «динамику современной жизни», а кинематограф — единственным зрелищем, способным на ее воспроизведение. Отсюда: «Смерть театру! Да здравствует кино!» И т. д. и т. д. В том же, характерном для двадцатых годов, высокопарно-футуристическом духе.

Через несколько номеров в «Театральной Москве» появилась желчная статья В. И. Блюма (Садко), полемизировавшая с моей.

Статья была сердито озаглавлена: «Кино — «театр». В пароксизме киноедства» и также сердито начиналась:

«Исторически кинематограф сложился как суррогат театра, и проклят тот, кому первому при взгляде на заплясавшие на экране призраки пришло в голову слово «театр»!

Это был прирожденный убийца хорошего вкуса, растлитель девственного мещанства «малых сих».

Автор отказывался признать кино искусством. Ему не нравилось даже само слово «кино», и он «разносил» терминологию, применяемую в этом «чумазом» искусстве.

Меня не столько разозлила, сколько расстроила эта статья. Я был знаком с ее автором — культурным и обаятельным человеком с седой головой и молодой улыбкой, очень уважал его и с удовольствием читал его боевые, темпераментные, порой чересчур субъективные, но всегда искренние статьи и рецензии. Блюм был типичным «леваком» в искусстве со свойственной «левакам» двадцатых годов прямолинейной категоричностью суждений и тем поверхностным социологизмом, который позже получил наименование вульгарного. Но таков был уровень молодой советской критики, и Владимиру Ивановичу Блюму эти недостатки были присущи не больше, чем другим.

Тем досадней было читать его «киноедское» выступление. Уж если Владимир Иванович не разобрался в роли и возмож-

ностях кинематографа, чего же ждать от других?!

В опубликованном вскоре «Ответе киноеду», полемизируя с Блюмом, я излагал казавшиеся мне очевидными вещи.

«Нельзя отмахиваться от зрелища, становящегося самым массовым и самым популярным зрелищем века.

Убогость современного кинематографа не иманентна, а зависит от владеющей им буржуазии.

Пошлости много не только в буржуазном кино, но и современной капиталистической литературе, театре, музыке...

...В мае 1922 года меня вызвали в Московский комитет РКП(б) и сказали:

— В кинематографии мало коммунистов. Вы пишете по этим вопросам. Есть предположение направить вас на работу во Всероссийский фотокиноотдел. Каково ваше мнение?

Я дал принципиальное согласие, но попросил разрешения лично выяснить в ВФКО характер предстоящей мне там деятельности.

На другой день я побывал на Малом Гнездниковском, 7 у нового, назначенного незадолго до того руководителя учреждения.

Меня любезно принял невысокий мужчина лет сорока, в щеголеватой кожаной куртке, с энергичной жестикуляцией и беспокойным взглядом. Он сидел за пустым письменным столом и перелистывал книгу. Мне показалось, что он скучал и был рад посетителю.

— Да, мне уже звонили из МК,— приветливо сказал хозяин кабинета.— Читал ваши статьи. Разделяю их пафос. Буду рад, если согласитесь работать у меня... Положение в кино очень тяжелое: нет пленки, нет денег, нет людей. Не на кого опереться — кругом старые спецы и спекулянты. Прежнее руководство оставило тяжелое наследство. Вот уже несколько недель бьюсь, как рыба об лед... Вся надежда на молодые силы.

Условились, что на первое время я буду зачислен формально «старшим инспектором», это даст мне возможность познакомиться со всеми предприятиями ВФКО.

— А когда получим правительственную субсидию (при этом руководитель кинематографии назвал фантастическую сумму), то общими силами начнем новую кинематографию...

Итак, все надежды связывались с большой государственной субсидией.

А если ее не будет?

Да и откуда она возьмется, когда страна разорена до последней степени и на каждый сэкономленный рубль сотни дыр в бюджете?

А нельзя ли без субсидии? Ведь начинают же работать кинотеатры, и на них неплохо зарабатывают частники и местные Советы! Почему же ВФКО — хозяин всего национализированного киноимущества — должен быть государственным захребетником?!

Ленин призывает коммунистов учиться хозяйствовать, учиться торговать, беречь каждую копейку. Совсем недавно он говорил о тяжелейшем финансовом положении страны, «которая вынуждена торговать и в которой выпущено такое обилие бумажных денег, какого свет не видал»*. Он обрушился на горе-руководителей, которые «не заботятся о том, чтобы сберечь копейку, которая им дана, и не стараются превратить ее в 2 копейки, а составляют планы на миллиарды и даже триллионы советские. Вот против этого зла мы поведем нашу борьбу»**.

По-видимому, и в кинематографии самое главное сейчас хозяйство.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 45, стр. 11.
** Там же, стр. 16.

Как же хозяйничает ВФКО?

Обязанности инспектора позволили мне в ближайшие же дни получить элементарное представление об этой стороне деятельности центрального кинематографического учреждения.

Вспоминаю несколько «ревизий».

...В сопровождении монтажницы знакомлюсь с одним из хранилищ национализированных фильмов. Хранилище помещалось в центре города, на Большой Дмитровке, в обычной жилой квартире. Вдоль обитых железом стен — высокие, до потолка, стеллажи, заставленные жестяными коробками. По спискам в них числятся сотни картин. Нельзя ли что-нибудь отобрать для проката?

Нас встретил живущий здесь же в квартире заведующий складом, до революции хозяин небольшой прокатной конторы. Красная физиономия обжоры и нагловатый взгляд видавшего виды пройдохи.

— Временно исполняющий обязанности,— представился он.— Жду, когда освободят мою квартиру, собираюсь открыть собственное дело... Склад проверяли десятки раз — все в ажуре. Можете пересчитать жестянки...

Просмотрев списки, я попросил монтажницу открыть несколько коробок с полнометражными фильмами — экранизациями классиков.

Что за черт?! Вместо больших рулонов — десятки роликов в несколько метров каждый: обрезки позитива, негатива, засвеченной пленки... То же — во второй коробке, в третьей, десятой... Лишь в редких случаях: истрепанные короткометражки — «видовые» и «научные»,— как правило, без начала и конца...

Это был мусор. Мусор, хранившийся за двумя массивными замками и большой сургучной печатью.

— Что это значит?! — еле сдерживаясь от бешенства, спросил я «временно исполняющего обязанности».— Кому нужен этот хлам?!

— А я знаю?!— без тени смущения ответил завскладом.— Это не мои фильмы. Мои еще в восемнадцатом году застряли в провинции. Три года назад мне привезли эти. Я их принял по счету. И они все тут. А что в коробках — извините, пусть этим занимается кто-нибудь другой... Я им не мальчик!..

Наглец явно издевался надо мной. Но юридически он был прав. Из документов следовало, что он принял столько-то коробок с фильмами по списку, но «без проверки содержания коробок». А если в коробках мусор, то нужно спросить с тех, кто их сюда доставил...

— Так вы, пожалуйста, поторопите с освобождением квартиры,— с достоинством провожал меня прохиндей,— вы сами видите, что эти обрезки никому не нужны... На днях я жду фильмы из Риги. Их некуда деть... Очень рад был с вами познакомиться...

По дороге монтажница сказала, что так обстоит дело во всех других фильмохранилищах. Годные для проката картины растащены; вместо них в коробках — обрезки. А концов не найти...

Не лучше выглядело и хозяйство киностудий.

...Киноателье Ермольева у Брянского (ныне Киевского) вокзала. Трехэтажное кирпичное здание с глухой, как в старых среднеазиатских домах, стеной на улицу (до Ермольева здесь помещалось ночное увеселительное заведение). Всюду — в съемочном павильоне, в декорационных мастерских, в гримерных, на складах костюмов и аксессуаров, в монтажных и актерских комнатах — мерзость запустения. Пыль, давно неметенные полы, поломанная мебель...

Еще несколько лет назад в этом пустом павильоне лил свою знаменитую слезу Иван Мозжухин, соблазняла мужчин неотразимая Натали Лысенко, ставил картины Яков Протазанов. Здесь родились лучшие фильмы русского дореволюционного кинематографа — «Пиковая дама», «Отец Сергий». В годы гражданской войны здесь было поставлено десятка два агиток.

Сейчас ателье на консервации. Часть штата распущена, осталось несколько технических работников для охраны имущества.

Единственный творческий работник — художник и режиссер Чеслав Сабинский. Он считается старшим хранителем ателье. Живет здесь же, в своем кабинете, без семьи. В 1918 году, когда Ермольев вместе со многими сотрудниками фирмы уехал в Крым (а затем за границу), Сабинский перебрался в кабинет и вот уже четыре года мается в нем.

Я не застал Сабинского — он вернулся, когда я уже заканчивал осмотр цехов. Передо мной был издерганный, желчный интеллигент с чеховской бородкой.

— Очередной инспектор?! — саркастически спросил он, бегло взглянув на мой мандат.— Чем могу служить?.. Вы уже осмотрели здание? Чего же вам еще?!

— Меня интересуют ближайшие перспективы: когда собираются возобновить постановки, есть ли сценарии?

— Какие там перспективы?! — взорвался Сабинский.— Вы же видите, что все доведено «до ручки»! За восемь лет до революции я сделал свыше ста картин. За четыре года при большевиках — семь. Из них половина агиток. Да и тех никто не видел — нет пленки! Сейчас не снимаем даже агиток. Осветители и монтажницы перебираются в «Русь». О чем думает ваш заведующий? Может, и нашу фабрику сдают спекулянтам?..

Сабинский дрожал от ярости. Я смущенно простился и быстро вышел...

...Ателье Ханжонкова в Замоскворечье, на Житной улице. До революции — крупнейшее русское кинопредприятие, выпускавшее несколько десятков фильмов в год. Кроме художественных лент здесь снимались хроника и научно-учебные ленты. При фабрике — собственная лаборатория по обработке пленки.

У Ханжонкова работали зачинатель русской профессиональной кинорежиссуры Н. Чардынин и первый новатор в этой профессии Евгений Бауэр. Здесь была открыта самая популярная «кинозвезда» предреволюционного кинематографа Вера Холодная. Здесь же снимались В. Максимов, В. Полонский и другие «корифеи» экрана. В этих стенах трудился В. Старевич — создатель первых в мире объемно-мультипликационных лент.

Сейчас ателье бездействовало. Оборудование, вплоть до мебели, вывезено, а полуразрушенное здание передано в аренду только что возникшему частному товариществу «Факел». По договору, «Факел» обязался восстановить ателье и приступить к съемкам.

Однако все сроки прошли; отремонтированы только кабинет дирекции да несколько подсобных помещений. Дальнейшие работы приостановились. По-видимому, у «Факела» иссякли капиталы. Встал вопрос о его дальнейшей судьбе и вместе с ним вопрос о дальнейшей судьбе крупнейшего предприятия ВФКО. В момент моего посещения ателье Ханжонкова обе эти проблемы были покрыты туманом неизвестности...

...В свободные от «ревизий» дни я знакомился с внутренней жизнью ВФКО. В своей основной части это было обычное советское учреждение с подотделами, секторами и группами, с управлением делами,

хозяйственной частью, бухгалтерией. Так как большинство «подведомственных» предприятий бездействовало, то бездействовало и большинство сотрудников. Ждали лучших времен, все той же субсидии...

...Единственным местом в ВФКО, где теплился творческий огонек, был подотдел хроники. Сюда поступали те немногие сотни метров негативной пленки, которую теми или иными путями удавалось доставать из-за границы или покупать у спекулянтов. Здесь были сосредоточены все оставшиеся на службе в ВФКО операторские силы. Сюда звонили из Совнаркома, наркоматов, из редакций газет, сообщая о важнейших событиях, которые следовало зафиксировать на пленку. Отсюда выезжали операторы на съемки. Здесь редакторы-монтажеры (в те годы еще не существовало понятия «режиссер хроники») собирали очередные номера киножурналов и экстренные выпуски хроники.

Я любил заходить в операторскую комнату, где всегда толкался народ, шли дискуссии, где можно было узнать последние новости, услышать рассказ человека, только что прибывшего из далекой командировки.

Здесь я часто встречался со старым знакомым Эдуардом Тиссэ. Сейчас он готовился к длительной экспедиции на Урал. «Поеду, посмотрю, что там переменилось — когда-то бывал в этих местах»...

Постепенно познакомился с другими операторами: А. Левицким, П. Новицким, Г. Гибером, А. Дорном, А. Рылло, М. Владимирским, старшим и младшим Лембергами.

Это были очень разные люди — разные по возрасту, по характерам, вкусам, по уровню культуры. Но их объединяло одно — страстная любовь к своей профессии, трогательная преданность ей, состояние постоянной мобильности — готовности немедленно снимать. Они считали себя высококвалифицированными техниками, инженерами кинематографии. Нежно заботились о съемочной камере, об ее оснащении, о технических приспособлениях и не торопились определять свое мировоззренческое кредо, не спешили с идейными выводами и оценками происходящих событий. Тогда как большинство режиссеров, актеров, сценаристов встретило революцию в штыки — эмигрировали или саботировали, кинооператоры, за отдельными исключениями, в первые же месяцы революции пришли в советские киноорганизации. «Наше дело маленькое — крутить ручку. А где и что снимать — решает начальство». Однако работа на хронике, съемки на фронтах гражданской войны, постоянное общение с рабочими, крестьянами, политработниками расшатали эту аполитичную позицию. Жизнь поставила вопрос: с кем же вы, товарищи операторы? Они ответили своей работой, своим делом.

И хотя никто из них в те годы еще не вступил в партию, они стали советскими патриотами: радовались успехам Советской страны, огорчались ее неудачам, негодовали по поводу происков ее врагов.

В их среде можно было часто услышать резкую, сердитую, даже злую критику бюрократизма, головотяпства, недобросовестного отношения к делу. Особенно часто доставалось кинематографическому начальству. Но в этой критике не было злопыхательства, злорадства, ее источником было стремление помочь, исправить недостаток, улучшить дело.

Наиболее авторитетной фигурой среди работников хроники считался Александр Андреевич Левицкий. Лучший оператор русского кинематографа, снявший свыше восьмидесяти художественных картин до революции и до десятка игровых агиток

в советское время, он, когда не было постановок, охотно выезжал на съемки хроники, всегда возвращаясь с ценным по содержанию и безукоризненным в изобразительном отношении материалом. Он несколько раз снимал В. И. Ленина, подолгу путешествовал с поездом М. И. Калинина «Октябрьская революция» по периферии, зафиксировал много интересных эпизодов на фронтах гражданской войны.

Левицкий знал себе цену. Всегда корректный, предупредительно вежливый, он был немногословен и редко выступал на собраниях. Но когда спрашивали его мнение, он высказывался откровенно, без дипломатии, не боясь резкостей, невзирая на лица. И товарищи по профессии часто обращались к нему за советами, дорожили его оценками, безоговорочно принимали их...

Прямой противоположностью Левицкому по внешности, характеру и темпераменту был Петр Новицкий. В отличие от высокого, худого, всегда сдержанного Александра Андреевича, он был небольшого роста, склонен к полноте, экспансивен, чрезвычайно подвижен. Левицкий вырос на павильонных съемках и работал на хронике только тогда, когда был свободен от игровых постановок. Новицкий был кинохроникером по призванию. Начав свою творческую деятельность еще на фронтах Балканской войны 1912—1913 годов, он прошел затем школу военного оператора в мировую войну, а в первые послеоктябрьские годы с энтузиазмом снимал бои Красной Армии с белогвардейцами. Несмотря на свои сорок лет, он, пренебрегая опасностью, стремился в самые горячие места, пробирался в тыл врага, привозя оттуда сенсационные «сюжеты». Принужденный из-за пленочного голода сидеть в Москве, он рвал и метал, разносил в пух и прах снабженцев, налетал на кинематографических начальников, обзывая их бездарными головотяпами. Когда пленки не было слишком долго, Новицкий вооружался двумя фотоаппаратами, захватывал чемодан с фотопластинками и отправлялся на свой риск и страх колесить по стране...

Общим любимцем был Гриша Гибер. Щуплый, рыжий, чуть сутулый парень с лукавой усмешкой в глазах, он казался неисчерпаемым источником смешных анекдотов, фантастических рассказов, невероятных «случаев из жизни», мастером «розыгрыша» и «подначки». Всюду, где появлялся Гибер, возникало веселое оживление: «Ну что еще отчебучит Гриша?!» Через одну-две минуты все катались от хохота: «Ну и придумал же, сукин сын!»...

Гибер был оператором широкого профиля. Он не отказывался ни от каких поручений: снимал художественные картины, агитки, научно-просветительные ленты. Но лучше всего его творческие способности раскрывались на хронике. Общительность характера, умение быстро находить контакт с людьми раскрывали ему двери туда, куда не могли проникнуть самые ловкие из кинохроникеров. Он много снимал на фронтах гражданской войны, на съездах Советов и конгрессах Коминтерна, создал несколько кинопортретов В. И. Ленина, в том числе знаменитый портрет Ильича, сидящего на ступеньках сцены и набрасывающего тезисы выступления. Однако Гибер все время рвался в игровую кинематографию и вскоре ушел из хроники...

Из других операторов ВФКО больше других запомнились: М. Владимирский — спокойный, несколько грузный человек, похожий на университетского профессора, один из немногих кинематографистов тех лет с высшим образованием. До революции и в первые октябрьские годы он снял несколько десятков художественных филь-

мов, но интересовался и просветительной кинематографией. Вскоре был назначен заведующим научным подотделом ВФКО.

Григорий Лемберг-старший — степенный пятидесятилетний мужчина с франтоватыми закрученными вверх усами, делавшими его похожим на германского императора Вильгельма II. До революции работал у Дранкова и в других второстепенных фирмах, с 1917 года перешел на хронику, одно время заведовал киносекцией отдела агитпоездов ВЦИКа. Из-за возраста и плохого здоровья его не посылали в дальние командировки и на трудные съемки, но тем чаще его можно было видеть в операторской комнате ожидающим очередного задания.

Александр Лемберг — сын Григория — подвижный, напористый парень, снимавший Ленина, много ездивший с агитпоездами и агитпароходом «Красная звезда», единственный из операторов-профессионалов сочувственно присматривавшийся к монтажным экспериментам Дзиги Вертова и ставший позже «киноком».

Что касается большинства коллектива хроники, то их взаимоотношения с двадцатишестилетним Дзигой Вертовым были натянутыми. Это было заметно по той напряженной, подчеркнуто независимой походке, какой Вертов входил в операторскую комнату. Весь в желтой коже, с большими автомобильными очками на козырьке фуражки он холодно здоровался с присутствующими и вступал в официальный разговор с тем из операторов, кто ему был нужен. Ему отвечали столь же сухо.

Вертов уже четвертый год работал на хронике, смонтировал много очерков о гражданской войне, выпускал «Кинонеделю», организовал новый экранный журнал «Киноправду». Его ценили как талантливого редактора-монтажера, не только умеющего быстро и интересно собрать номер журнала или очередной очерк, но и ищущего новые, более впечатляющие, более эмоциональные формы подачи документального материала.

За исключением отдела хроники, все, что делалось в ВФКО, производило впечатление несерьезности, безответственности, бесперспективности. Так же оценивали обстановку А. Левицкий, Э. Тиссэ, П. Новицкий и другие творческие работники, с которыми мне приходилось беседовать.

Особенно резко критиковали положение дел режиссер Борис Михин, считавшийся заведующим производством, и его заместитель — художник и будущий режиссер Евгений Алексеевич Иванов-Барков.

Михин и Иванов-Барков были опытными производственниками. Во время мировой войны работали на кинофабрике Скобелевского комитета, весной 1918 года после национализации перешли на советскую службу и с тех пор трудились в государственных киноорганизациях. Беспартийные, не очень разбиравшиеся в политике, они, однако, искренне болели за судьбы советского кинематографа, горячо переживали непорядки, воевали с саботажниками и лентяями, стремились скорее начать постановку фильмов.

Особенно часто я встречался с Михиным. Высокий, худой, донкихотского склада человек, всегда занятый и всегда озабоченный, он был доброжелателен к хорошим работникам и честным людям и ненавидел жгучей ненавистью ловчил, хитрецов, шахер-махеров, которыми кишела дореволюционная кинематография и которые с начала нэпа снова вылезли из всех щелей. Он знал всех и вся, всегда говорил правду, и я имел десятки случаев убедиться в правильности его оценок.

Беседы с Михиным и Ивановым-Барковым помогли глубже разобраться в обстановке. Оба они критически относились к

русским дореволюционным кинопредпринимателям, были сторонниками государственного кинопроизводства, но очень страдали от того, что пока так мало уделяется внимания кинематографии.

— За четыре года пятый заведующий!..— огорчался Михин.— Был одно время замечательный человек — Дмитрий Ильич Лещенко. Культурнейший фотоспециалист, хорошо знает кинотехнику. До революции работал с Лениным. К людям подходил мягко. Приятно было работать... К сожалению, уехал в Петроград. Заведует «Севзапкино», и результаты самые обнадеживающие... А после Лещенко — случайные люди...

Михин и Иванов-Барков приводили десятки фактов беспомощности, недальновидности, растерянности очередных киноруководителей.

Были среди них и хорошие, заслуженные коммунисты, лишенные, однако, каких бы то ни было организаторских способностей. Их быстро окружали «жучки» и, подсовывая выгодные для себя договоры, растаскивали государственное имущество.

Одним словом, в экономике кино шла та же борьба между капитализмом и социализмом, которая развернулась в экономике всей страны.

И борьба эта становилась все острее и ожесточенней...

«Сумейте вы, коммунисты, вы, рабочие, вы, сознательная часть пролетариата, которая взялась государством управлять,— говорил В. И. Ленин на XI съезде партии,— сумейте вы сделать так, чтобы государство, которое вы взяли в руки, по-вашему действовало. А вот мы год пережили, государство в наших руках, — а в новой экономической политике оно в этот год действовало по-нашему? Нет. Этого мы не хотим признать: оно действовало не по-нашему. А как оно действовало? Вырывается машина из рук: как будто бы сидит человек, который ею правит, а машина едет не туда, куда ее направляют, а туда, куда направляет кто-то, не то нелегальное, не то беззаконное, не то бог знает откуда взятое, не то спекулянты, не то частнохозяйственные капиталисты, или те и другие,— но машина едет не совсем так, а очень часто совсем не так, как воображает тот, кто сидит у руля этой машины»*.

Что же нужно было, чтобы заставить машину кинематографии действовать по-нашему, работать на революцию, а не на спекулянтов и нэпманов?

Руководство ВФКО видело выход только в одном — в государственной субсидии. Считало, что до получения субсидии воз никак нельзя сдвинуть с места.

Выслушав мое сообщение о результатах очередной ревизии, заведующий ВФКО невозмутимо заметил:

— Все это мне известно... Я же говорил вам, какое наследство я получил. Теперь вы убедились — кругом жулики и спекулянты... И вы видите, что не с кем работать...

— А коммунисты?..

— Какие там коммунисты!..— раздраженно отмахнулся заведующий.— Четыре человека на весь отдел. Меньше десятка на всю Москву! И ни одного киноспециалиста!.. Служащие, технические работники...

— Почему же вы не просите ЦК и МК, чтобы прислали больше и посильней?

— Я без конца пишу в Наркомпрос, но Наркомпрос мне ничем не может помочь.

— Какой же выход?

— Вот получим субсидию, начнем снимать картины, тогда и придут люди...

Отношения моего собеседника с коммунистами ВФКО были сложными. Партий-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 45, стр. 86.

ная организация, или, как говорили в те времена, партийная ячейка ВФКО, действительно была малочисленной и неавторитетной. Она состояла из молодых коммунистов, не занимавших ведущего положения в учреждении: фотограф, киномеханик, рабочий кинолаборатории, бухгалтер. Ни одного творческого работника. Ни одного организатора с опытом руководящей работы.

Ячейка собиралась редко, главным образом в связи с общеполитическими кампаниями и, хотя все коммунисты отдавали себе отчет в катастрофическом состоянии кинодела, ячейка эта не оказывала сколько-нибудь заметного влияния на ход событий.

Отношения между руководителем ВФКО и ячейкой были строго официальны. Секретарь ячейки — вдумчивый, но робкий, застенчивый молодой человек, фотограф по специальности — объяснил причину таких отношений.

До революции и в первые послеоктябрьские годы нынешний заведующий ВФКО был правым эсером-террористом, принимал участие в вооруженных акциях против Советской власти, затем раскаялся и даже был принят в РКП(б). Но он сохранил эсеровские замашки: эгоцентризм, переоценку собственной личности, высокомерное отношение к рядовым работникам, болезненную подозрительность.

Он был назначен в ВФКО по рекомендации одного из членов коллегии Наркомпроса — его товарища по эсеровской партии, ориентировался только на него и не признавал никаких иных советчиков.

Напуганный грубыми просчетами своего предшественника, руководитель ВФКО никому не доверял, считая всех сотрудников учреждения проходимцами. Ставку делал на «новых людей». Но искал их не среди членов партии и близких партии специалистов, а среди бывших эсеров, анархистов, художественной богемы.

Все это и вызывало чувство настороженности у рядовых коммунистов. Со своей стороны руководитель учреждения явно третировал ячейку: не консультировался с ней, не информировал о важнейших делах, не посещал собраний...

Не лучше обстояло дело с партийными силами и партийным влиянием и в других киноорганизациях Москвы. По одному-два коммуниста работали в киноконторе Моссовета «Кино-Москва», в кинотехникуме (ГТК), в московском отделении «Севзапкино»; три коммуниста-кинематографиста были прикреплены к партячейке при Губотделе профсоюза Рабис. Среди всех этих коммунистов был только один старый член партии — бывший рабочий, а теперь студент ГТК А. Горчилин и только один режиссер — А. Разумный. Но ни один из партийцев, не исключая Горчилина и Разумного, не имел опыта руководящей политической и организационной работы.

Да, внутри кинематографа еще не было сил, способных вытащить его из трясины. Нужна была срочная помощь со стороны партии и советской общественности!

Что осталось от первой кинокартины Маяковского?

В. Катанян

От первой из трех кинокартин, снятых по сценариям Маяковского и с его участием в начале 1918 года, осталось очень немного: один рекламный киноплакат и несколько рецензий, из которых можно уяснить ее содержание. Картина называлась «Не для денег родившийся». Сценарий был написан по роману Джека Лондона. В титрах стояло «Мартин Иден» в понимании Маяковского». Действие было перенесено на русскую почву.

В заметке о фильме, появившейся в журнале «Мир экрана» в мае 1918 года и написанной, по-видимому, Маяковским, о содержании картины сказано так: «Когда гениальный человек, пройдя сквозь строй нужды и непризнания, добьется громкой славы, нас интересует каждый штрих, каждый анекдот его жизни. Мы забываем, что выброшенный бурей борьбы на тихий берег благополучия, он только ест и отлеживается, как чудом спасшийся от кораблекрушения. Джек Лондон в своем романе «Мартин Иден» первый провел фигуру гениального писателя по всей его удивительной жизни. К сожалению, огромный и сильный Иден испорчен плаксивым концом. В своем киноромане «Не для денег родившийся» Маяковский дает Ивана Нова; это тот же Иден, только сумевший не быть сломленным под тяжестью хлынувшего золота».

В главной роли поэта Ивана Нова, как сообщали рекламы и объявления, выступал «величайший поэт-футурист Владимир Маяковский». Уже в имени своего героя Маяковский хотел подчеркнуть его новаторскую устремленность: понятия «поэзия» и «новизна» были для него едва ли не синонимами. И, может быть, особенно в то время. Заметим, кстати (на это до сих пор не обращалось внимания), что Иван Нов это же — Иванов. Произведя своего героя от самой распространенной русской фами-





лии; не указывал ли автор на его демократическую сущность?

От самой картины, от тысячи девятисот двадцати метров снятой пленки ничего не осталось. Ни негатива, ни позитива, ни одного кадра! Известно только несколько фотографий, сделанных для рекламы во время киносъемок. Это сцена за обеденным столом, когда Ивана Нова привели в семью богатого молодого человека (Лев Гринкруг) и познакомили с его сестрой (Маргарита Кибальчич), эпизод ожидания Иваном новой знакомой у нее дома. Это — Иван Нов в Кафе футуристов вместе с Давидом Бурлю-



ком и другими поэтами. И последняя — Иван Нов уже знаменитый, в цилиндре, разговаривает со скелетом, укутанным в простыню.

Виктор Шкловский вспоминал о содержании картины: «...Поэт прославился, но его не любят. Он хочет покончить с собой, играет револьвером, перелезает через решетку балкона. Потом надевает свой цилиндр на скелет, почему-то стоящий в его комнате, и уходит по дороге, бездомный и свободный, как Чаплин, который еще тогда не снимал таких лент».

В самом деле — почему скелет? Откуда?

Мы, пожалуй, могли бы ответить на второй вопрос.

Слово «скелет» в английском языке употребляется во многих метафорических значениях. Англичане говорят: «скелет во время пира» (незваный гость), «скелетная команда» (поредевшая), «скелетная карта» (мы бы сказали — схематическая), «гуляющий скелет» (худой человек) и т. д. Есть и «скелет в шкафу» — тщательно скрываемая семейная тайна.

В романе Лондона, разговаривая с поэтом Бриссенденом о предрассудках, которые он приобрел в юности, Мартин говорит:

«— Я приобрел их тогда, и они примешиваются к тому, чему я потом научился. Это скелеты в моем шкафу.

— Но вы заперли теперь двери этого шкафа?

— Конечно» *.

Вряд ли Маяковский знал эту английскую идиому, введенную в литературу, как указывают современные словари, еще Теккереем. У Маяковского метафорические скелеты превратились в реальный, который он и поставил в комнате своего героя, в скелет, который можно снимать киноаппаратом...

Мы перечислили здесь все, что было известно до сих пор. К этому сегодня можно добавить три кадра, которые я нашел в фотоархиве О. М. Брика, три маленьких кусочка желтой вирированной пленки (позитив).

Все они относятся к эпизоду в Кафе футуристов. Рядом с Маяковским легко можно узнать Давида Давидовича Бурлюка. Они действуют в декорациях, которые сами же и писали. Обстановка Кафе повторяла стенную роспись подлинного Кафе поэтов, которое существовало тогда в Настасьинском переулке на Тверской. Отсняв положенное число метров в ателье «Нептун», так сказать, «в немом варианте», поэты ехали затем в Настасьинский переулок, чтобы читать там стихи уже не перед статистами, а во весь голос...

---

* Глава XXXI, стр. 103. Цитируем по изданию 1913 г. (перевод Э. Пименовой). «Универсальная библиотека» № 850—855. Мы думаем, что именно этим изданием пользовался Маяковский. Впрочем, и другие существовавшие в то время переводы также буквально перекладывали на русский язык эти «скелеты».

Многоэкранный фильм

Виви Краав

Новое открытие вначале часто представляется только внешним эффектом, и даже первооткрыватели не знают, где найдет оно полезное применение.

Многообещающие эффекты демонстрируются на всемирных выставках. Лондонская Всемирная выставка 1851 года демонстрировала будущее архитектуры из металла и стекла. Всемирная выставка в Париже в 1889 году знакомила с будущностью паровых машин. О Всемирной выставке 1967 года в Монреале писали как о ярмарке кинематографии, как о втором рождении кино.

Кино на «Экспо-67» было не только экспонатом, оно было языком выставки. Фильмы цветные и черно-белые, узкие и нормальные, широкоэкранные и широкоформатные, на одном, двух, трех, пяти, шести, девяти, пятнадцати экранах. Экраны квадратные, прямоугольные, круглые. Экраны из ткани и экраны водяные. Экраны на стенах, под куполом и на полу. Экраны вращались перед зрителями, а аудитория вращалась вокруг экрана.

Полиэкран! Неужели это только аттракцион вроде циркорамы?

А может быть, это новая возможность кинематографа, новый его язык?

Чем отличается новый язык от старого? В чем разница между полиэкраном * и моноэкраном?

«Можем ли мы представить что-либо на нашем театре?— писал Дидро.— На нем можно показывать только одну сцену, между тем как в действительности разные сцены почти всегда происходят одновременно, и их одновременные показы, взаимно усиливая друг друга, производили бы на нас потрясающее впечатление».

Только полиэкран справится с этим.

Представьте себе:

на одном экране победителя награждают лавровым венком, на другом мы видим побежденного.

Не правда ли — одновременность изображений дает не их сумму, а нечто большее. Эйзенштейн называл это умножением.

Первая характерная возможность полиэкрана — одновременный показ одновременных событий. Все равно, повторяют ли одно и то же изображение на всех экранах, или на каждом экране свое изображение, или одно и то же изображение на разных экранах с разных точек зрения.

Часто это дает эффект множества, какого не может создать одноэкранное кино. В чехословацком полифильме «Юность» на экране под куполом летят бомбардировщики, а на стенных экранах падают в определенном ритме бомбы.

Но одновременно можно показать и разновременные события. Тогда мы следим за тем, что у них общего или чем они отличаются. Так, можно на одном экране показать обработку земли лопатой, на другом экране — плугом, на третьем — трактором. Сначала на крупных и средних планах познакомимся с крестьянином и его орудием труда, а потом на общих планах с результатами. За трактором уже полгектара поднятой земли, за лошадью много меньше, а мужик с лопатой как будто топчется на месте.

Переход одного полотна экрана на другое обозначает изменение и во времени и в пространстве. Отпадает необходимость в промежуточных кадрах, в перебивках.

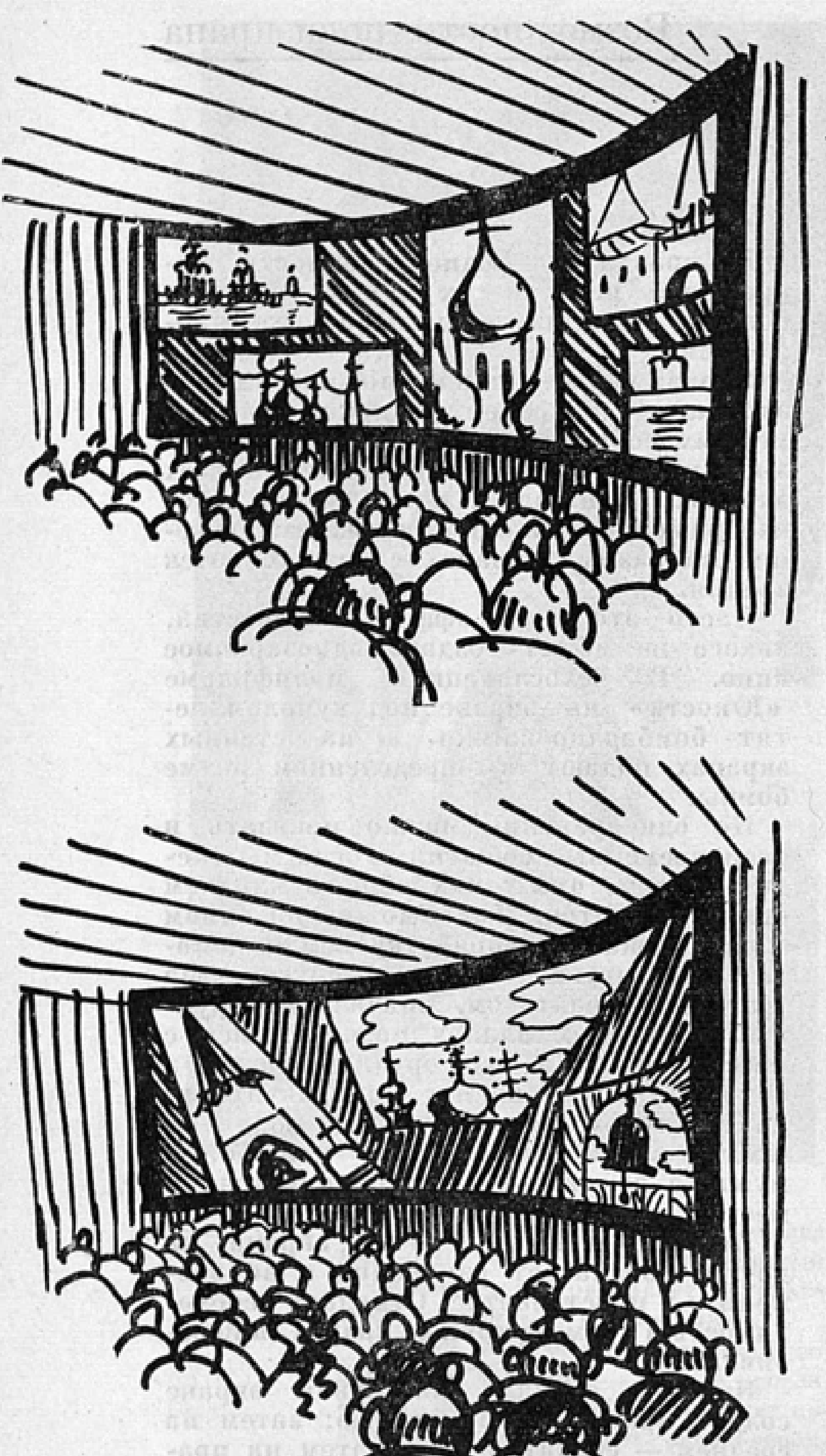
Пример: сначала на левом экране солдат прощается с матерью; затем на среднем — солдат в бою; затем на правом экране — мать кладет цветы на могилу. Только три плана.

Вы заметили? Сначала на левом экране... затем на среднем... затем на правом. Значит, перед зрителем каждый раз только одно изображение. Да, это тоже полиэкран. Ведь полиэкран не тождествен только шести изображениям на шести экранах с начала до конца. Это было бы абсурдно и бессмысленно. Полиэкран используется в течение фильма только тогда, когда последовательность изображений не может передать необходимую мысль, чувство.

---

* Мы часто не различаем двух вариантов полиэкрана. В одном изображение находится на отдельно расположенных экранах; во втором несколько изображений монтируются на одном большом экране (на английском языке соответственно — multiscreen — multimage).

Мы используем слово «полиэкран» в обоих смыслах.



Пусть технические трудности не стесняют наших рассуждений, а наоборот: убежденность в необходимости полиэкрана помогает преодолеть технические трудности. Все то, о чем шла речь раньше, имеет прямое отношение и к научному кино. Выделим некоторые специфические моменты.

Одновременное наблюдение событий на лекционных занятиях имеет принципиальное значение. Вспоминается случай из истории физики. После того как было обнаружено, что электрический ток создает магнитное поле, физики бросились на поиски обратного эффекта: как магнитным полем вызывать электрический ток. Для устранения побочных влияний Ампер вынес свой прибор в соседнюю комнату и каждый раз после установления магнита близ проводника бегал смотреть показания шкалы. Но амперметр ничего не показывал. То есть он показывал, но не тогда, когда Ампер останавливался перед ним, так как ток возникал только при движении магнита.

В современных учебных фильмах магнит с проводником и амперметр показывают крупно в отдельных кадрах, так как на общем плане трудно следить за опытом. Значит, одновременные события показывают неодновременно. И вместо того чтобы помогать, фильм препятствует усвоению сущности электромагнитной индукции.

Вы уже знаете, как устранить это противоречие в многоэкранном кино.

Сохранению и углублению общего представления помогают и те случаи, когда на одном экране показывают работающий прибор, а на другом — объяснение его работы в мультипликации. На одном экране замедленный или ускоренный ход процесса, на остальных экранах во временной последовательности отдельные фазы развития.

Мы остановимся еще на одном преимуществе полиэкрана. Вся система обучения построена на движении от простого к сложному, от знакомого к незнакомому. Многоэкранное кино дает интересную возможность для повторения старого. Когда на одном экране показывают и объясняют новый материал, на других экранах можно показывать вспомогательный материал (рисунки, графики, формулы), способствующий объяснению как нового, так и связи нового со старым. Ведь устойчивое представление формируется только при повторном восприятии.

Многоэкранное кино сравнивают с аккордом, полифонией, поэзией. В каждом сравнении своя правда.

Будут ли фильмы будущего только многоэкранными? Нет. Но полиэкран имеет будущее.

Природа полифильма

А. Соколов

«Двойной экран», «Маджирама», «Латерна магика», «Комплексное кино», «Множественная композиция», «Полиэкран», «Поливидение», «Множественная проекция» — это различные названия по существу одного и того же нового вида кино. Отношение к нему со стороны кинематографистов весьма различное. Одни категорически отвергают его, другие расценивают его появление как грядущую революцию, третьи относятся без интереса. Повторяется то, что было в момент зарождения звукового фильма. В среде кинематографистов намечается раскол.

Андрей Тарковский пишет, что «некоторым критикам ужасно хочется видеть кинематографическое зрелище, показываемое одновременно на нескольких — например на шести! — экранах. Представьте себе это, и вы поймете, что это абсурд. Кроме сумбура, вы ничего не увидите».

Сергей Юткевич придерживается противоположного мнения. «Возможности, заключенные в поливизионном монтаже, открывают новые, невиданные горизонты... и тот качественный скачок, который предстоит совершить кинематографистам, будет, очевидно, похож на то, что произошло в истории мирового кино с открытием крупного плана».

Оба эти высказывания сделаны сравнительно недавно. Но дело обстояло точно так же и тридцать лет назад. Одни делали фильм и тем самым выражали свою точку зрения, а другие его смотрели и критиковали. Один зарубежный критик, посмотрев картину Рутмана «Берлин — симфония большого города», утверждал по поводу первых опытов с комплексным кино, что для выражения нормального и цельного замысла необходим и достаточен один плоский экран с обычными пропорциями, и, как математическую теорему, доказывал бессмысленность экспериментов. Так было больше тридцати лет назад, а сейчас у полиэкрана появляется все больше и больше сторонников.

Японский критик Тарухей Самма после просмотра фильмов К. Домбровского «Рассказ о линзах» и «Оптические приборы», состоявшегося семь лет назад, писал: «Полиэкран образует тот «микрокосмос», о котором писал Эйзенштейн». В этом Тарухей Самма видит «шаг навстречу интеллектуальному кино, к которому стремился Эйзенштейн».

А сколько еще было неписаных высказываний, из осторожности сделанных устно в кулуарах кинематографического мира, смысл которых сводился к емкой фразе: «Кому это все нужно?»

Прежде чем ответить на поставленный вопрос, давайте обратимся к истории.

У пластических искусств и музыки история использования множественных композиций длинная и богатая, у кино — скудная и короткая. Но она есть. Теория двойного экрана существовала в Нью-Йорке еще в 1929 году. Итак:

1927. А. Ганс. «Наполеон».

1927. Фильм Рутмана «Берлин — симфония большого города».

1929. Теория двойного экрана.

1956. А. Ганс. «Маджирама».

1958. «Латерна магика».

Чешский полиэкранный фильм на Брюссельской выставке.

1960—1964. В Советском Союзе создано 8 полиэкранных фильмов.

В Праге открыт кинотеатр для полиэкранных фильмов.

1967. На «Экспо-67» — огромный букет полифильмов разных систем, созданных в различных странах мира.

Кроме того, мы уже видели ряд художественных фильмов, в которых режиссеры прибегли к средствам поликомпозиции для выражения своих мыслей — «Айболит-66», «Суд сумасшедших», «Война и мир», «Семь нот в тишине», «Лисы Аляски», «Большой приз»... Этот перечень, конечно, не претендует на полноту, но показывает, что «кривая интереса» к полифильму с годами становится все круче.

В чем же дело?

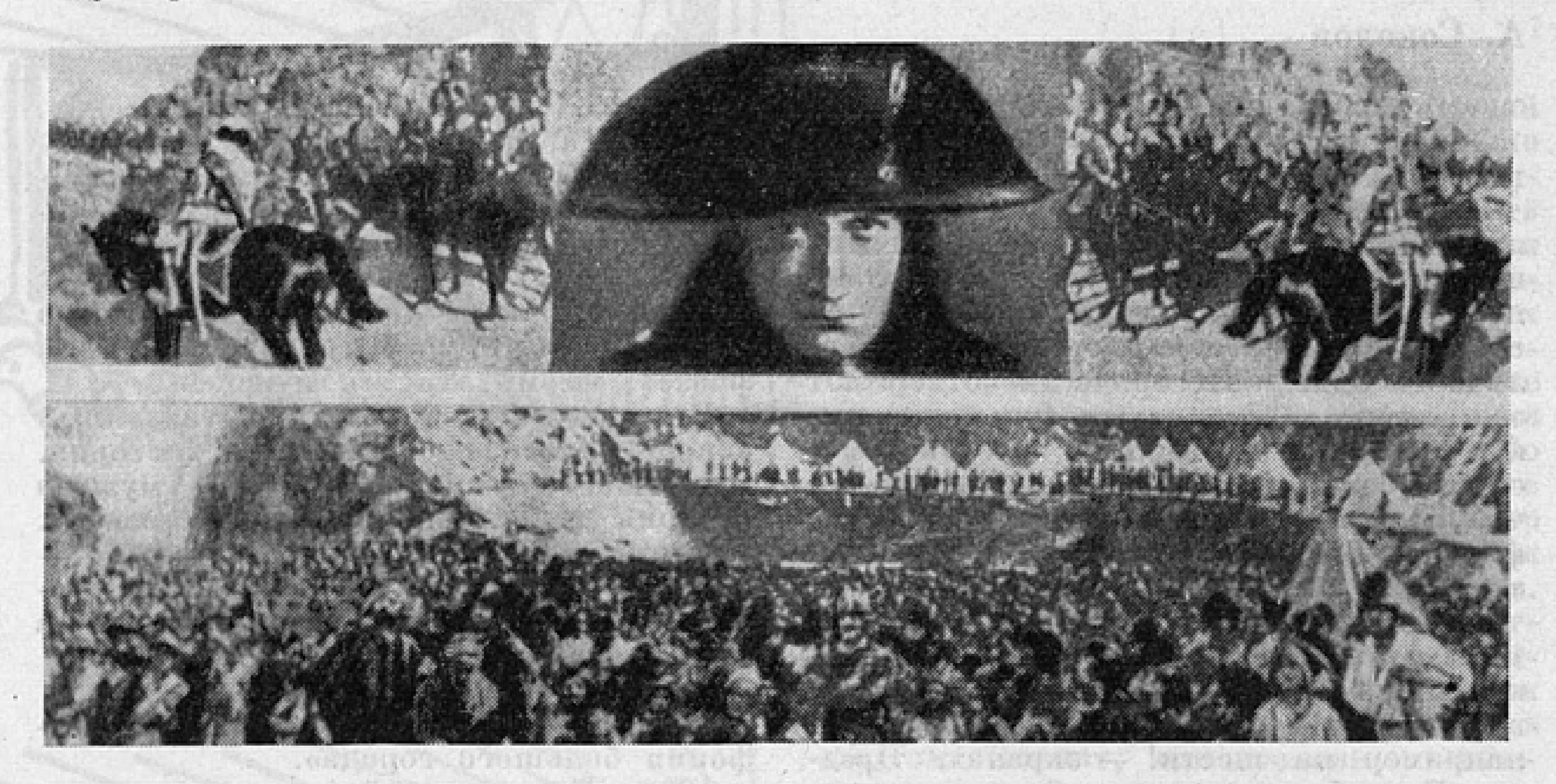
Мне удалось посмотреть семь из восьми полиэкранных фильмов, созданных в Советском Союзе до 1965 года, причем пять из них — дважды. Было это все на ВДНХ, где всегда есть желающие посмотреть на «диковинку».

Обмениваюсь впечатлениями с первыми зрителями.

— Ну как? Понравилось?

— Да... ничего... — следует неуверенный ответ.

Кадр из фильма Абеля Ганса «Наполеон»



— А вы помните эпизод с Крымской обсерваторией? Она была на центральном экране. Наверху — небо, как мы его видим простым глазом, и рядом — небо в телескопе. Один из нижних экранов показывал пейзаж вокруг обсерватории, на двух была парочка, входившая в здание, а справа — девушка, пояснявшая фильм. Мне очень понравился этот эпизод, а вам как?

— Это где девушка с киноаппаратом?

— Нет! То совсем другой эпизод...

Я беседовал со зрителями после просмотра разных картин, но результат был один и тот же. Одни говорили, что многого не поняли, другие — что всего не успели увидеть.

И вдруг — неожиданность. В картине, которая наиболее трудно воспринималась (следить за событиями, развивающимися одновременно на семи экранах, расположенных по кругу,— задача нелегкая), был эпизод, вызвавший общий восторг. Герман Титов готовится к полету в космос: он одновременно вращается на центрифуге, крутится на турнике, спускается на парашюте, катапультируется, читает Пушкина в барокамере, учится управлять своим телом в невесомости и т. д.

Всем известно, что кино основано на «инерции нашего зрения и неспособности уловить движения, происходящие за доли секунды. Мы не различаем слов, если магнитная пленка проматывается со скоростью большей, чем та, на которой была произведена запись.

Неспособность зрителя увидеть все, что происходит одновременно на семи экранах, и в то же время уловить слова диктора и услышать музыку — результат ограниченных возможностей человека воспринимать, усваивать и перерабатывать предлагаемую ему информацию.

Человек имеет физиологический количественный порог восприятия, усвоения и переработки информации, предлагаемой в единицу времени. И в большинстве случаев, когда зрители оставались неудовлетворенными просмотром, когда в их памяти не откладывались эпизоды фильмов, когда Тарухей Самма ощутил «утомляющий эффект» в картинах режиссера К. Домбровского, количество информации с экрана находилось за пределами возможностей человеческого восприятия.

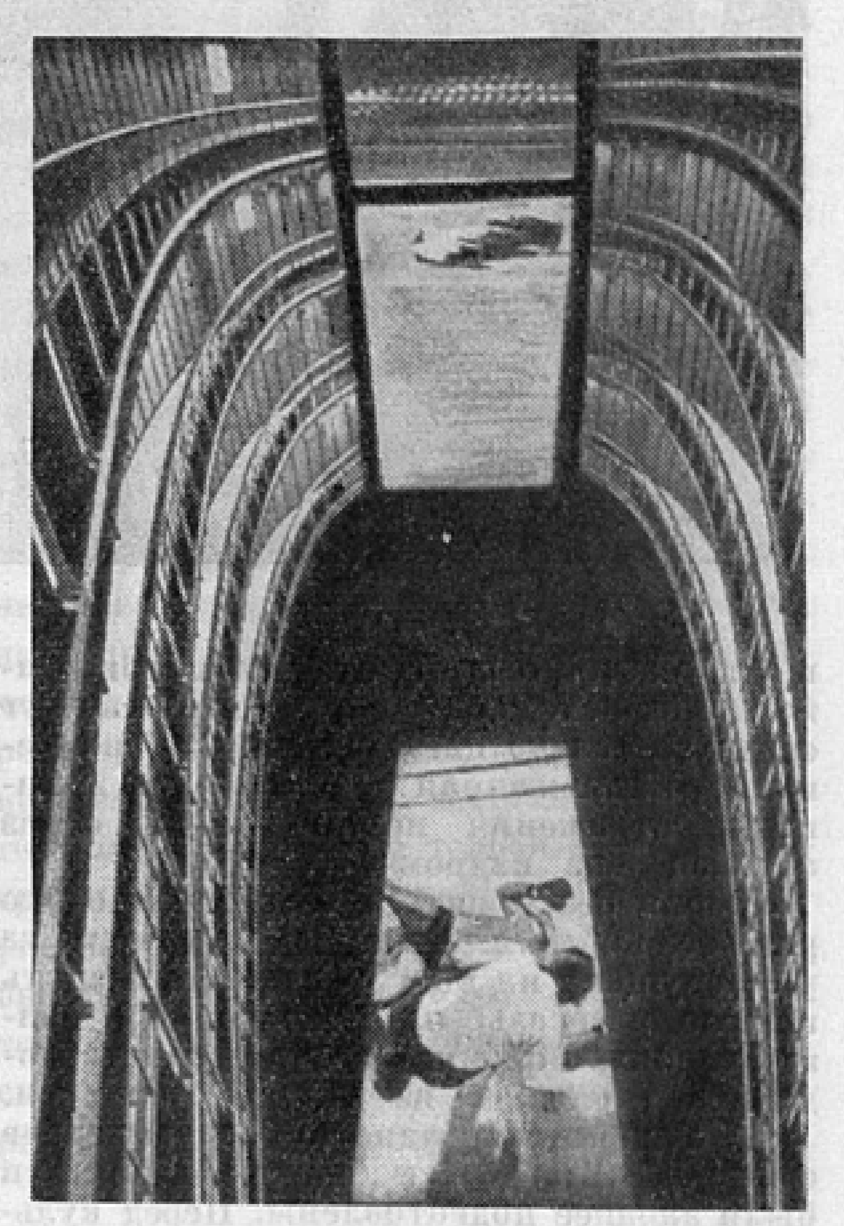
Могут спросить:

— А почему же впечатлял эпизод тренировок Титова?

Об этом дальше.

В моноэкранном кинематографе никогда не стоял вопрос об избытке информации в единицу времени. Действие в этих фильмах развивалось последовательно, а не одновременно (даже при параллельном монтаже).

ЭКСПО-67. Экран павильона «Лабиринт»



Возникает новый вопрос: нужно ли переступать количественный порог человеческих возможностей усвоения?

—Да, нужно!

Все возможные варианты множественной композиции на плоскости и в пространстве можно разбить на две группы.

Первая: режиссер ставит перед собой задачу сообщить конкретные сведения о предмете или событии, подлежащие полному усвоению,— в пределах количественного порога.

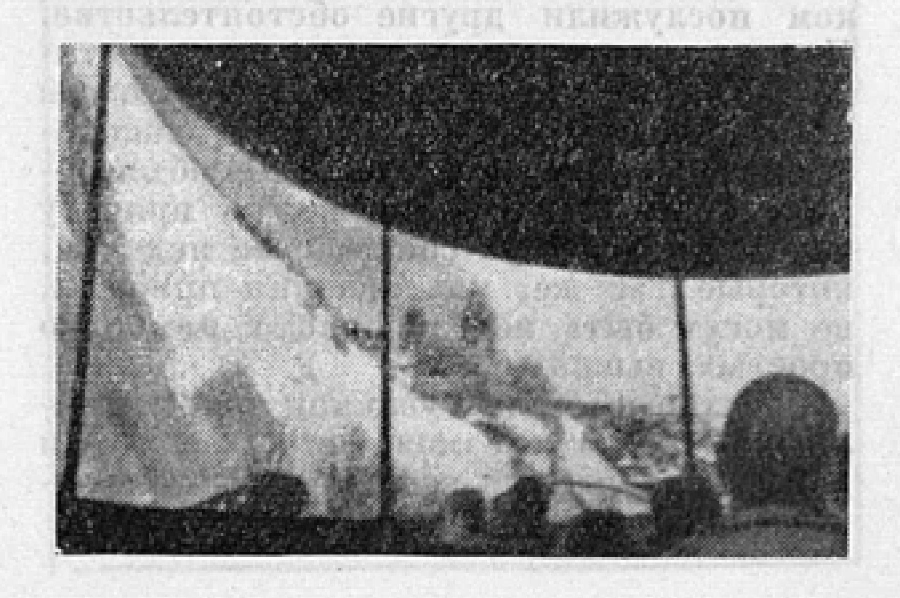
Вторая: режиссер хочет эмоционально воздействовать на зрителя, он стремится к обобщенному образу, и зрителю нет необходимости воспринимать каждое изображение отдельно,— за пределами количественного порога.

Множественная композиция второй группы есть обобщенный образ, а им, как и крупным планом, следует пользоваться осторожно, продуманно, приберегая его для выражения самого главного.

До настоящего момента рекорд использования множественных композиций в одном художественном фильме, если не ошибаюсь, принадлежит американскому фильму «Большой приз». В начале картины, в эпизоде первых гонок, с которыми нас знакомят авторы, есть кадр, когда на экране появляется сразу восемь гонщиков; напряженно держась за руль, они едут прямо на вас. Подобный кусок есть в середине картины — снова шесть гонщиков едут от зрителей.

Обобщенный образ — специфическое качество полифильма, его собственная эстетика, он не рождается из «ничего», его появление на свет должно быть подготовлено всем предшествующим ходом развития действия, чтобы для зрителей он не был обескураживающей неожиданностью, а стал долгожданной наградой за ожидание.

ЭКСПО-67. Кинозал национального павильона Канады

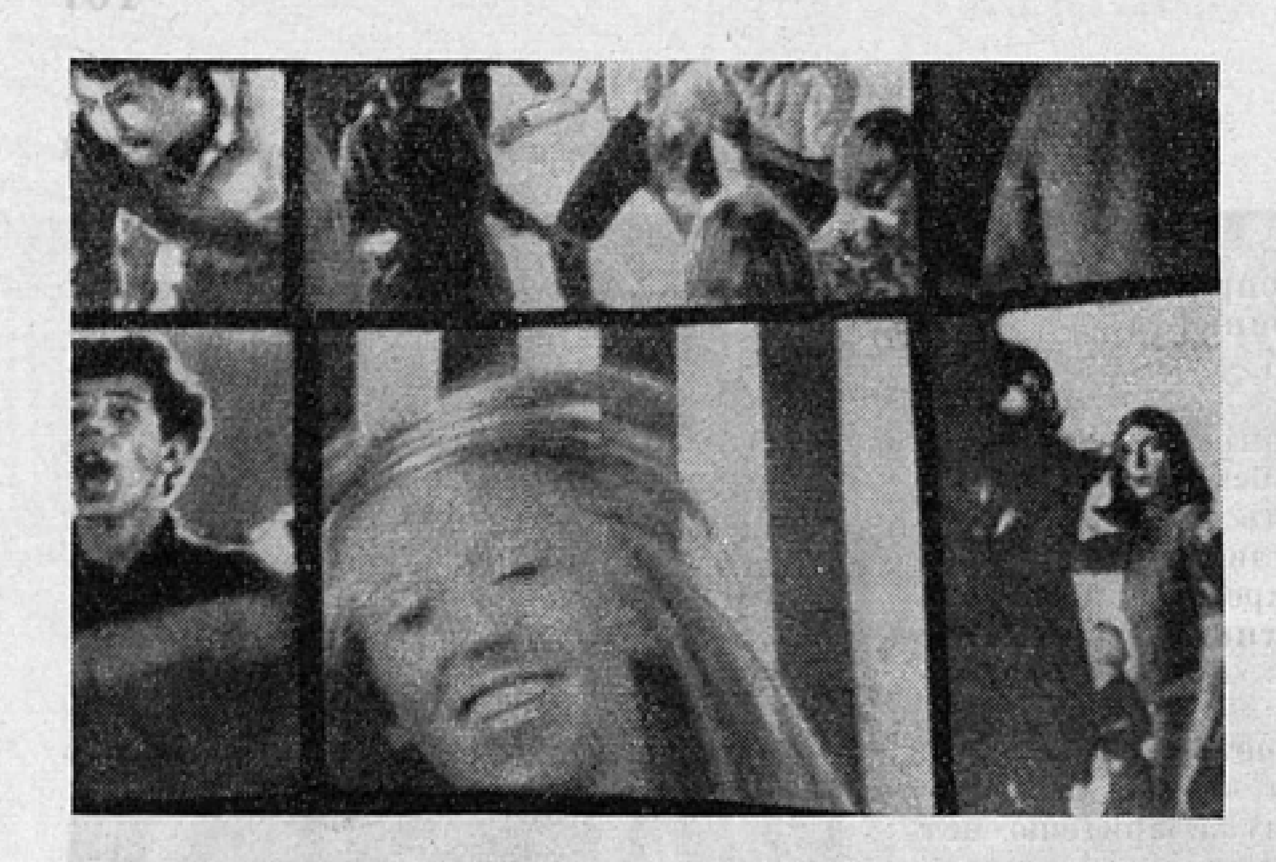


Именно таким стал эпизод тренировок Германа Титова, именно этого не хватало первому поликадру с автогонщиками.

Но почему же не стал открытием и второй кусок с гонщиками в фильме «Большой приз»?

Одна из причин неудачи зарыта совсем неглубоко: кинематограф остается кинематографом даже в том случае, если авторы фильма прибегают к средствам множественной композиции. Образ в кино — не статичная картинка, а развивающееся действие.

В последнем примере все шесть частей кадра имели одинаковую крупность, все



ЭКСПО-67. Фильм канадского национального павильона «Мы молоды»

шесть частей были сняты с капотов движущихся автомобилей и отличались друг от друга только цветом машин. Соревнование, напряженная борьба в этом поликадре отражения не нашли, и образ остался «за кадром».

Теория без практики — все равно что руль без корабля. А так как шхуна опыта уже спущена на воду, можно послушать первые рассказы о полиэкранных приключениях. Возьму на себя смелость поделиться опытом из личной практики.

К восприятию одного из эпизодов фильма «Шагаем в завтра» зрители были заранее подготовлены. Перед кульминационным моментом погасли все семь экранов, но сразу зажегся один, центральный. Находящиеся в зале увидели старый одноэтажный деревянный дом, покинутый обитателями. К нему подошел бульдозер, толкнул его отвалом, раздался треск, и дом рухнул. В этот момент зажглись еще шесть экранов. На всех шести бульдозеры ударили по деревянным домам. Дома рухнули. И на всех семи экранах камеры, поднятые на кранах, открыли зрителям новую современную застройку района.

По отзывам зрителей и коллег пересказанный эпизод производил сильное впечатление. Кроме точного согласования действия внутри каждого кадра и согласования подъема аппаратов в этом эпизоде было специально организовано пространство с помощью выбора точек съемки. Получилось так, словно зритель находился в центре, а старые дома окружили его полукольцом.

Если бы меня сейчас спросили (спустя пять лет после работы над полиэкранным фильмом), какими возможностями обладает множественная композиция, я бы, не задумываясь, ответил одним словом: неограниченными.

Доказательством этому утверждению могут служить фильмы, показанные на «Экспо-67». Трудно было предположить, что на Всемирной выставке в Монреале появится сразу так много столь разнообразных фильмов.

Сейчас существует множество систем, с помощью которых демонстрируются полифильмы; я бы отдал предпочтение той системе, которая может иметь самого массового зрителя,— впечатке на широкий формат.

Часто появление полиэкрана связывают с развитием науки и техники, с необходимостью перерабатывать огромное количество информации, с потребностью быстро накапливать знания. На мой взгляд, прямым, а не косвенным толчком послужили другие обстоятельства. Человек за последние несколько десятилетий научился мыслить более сложными категориями, раскрыл сложные закономерности природы и нашел им объяснения. Свой сложный взгляд на природу человек перенес на социальные явления, которые так же, как явления природы, не могут быть истолкованы с помощью простых выкладок.

Образно-интеллектуальная природа полифильма дает возможность раскрыть и донести до зрителя всю сложность человеческих взаимоотношений.

Телевидение

Пути изучения ТВ

Э. Багиров

Нельзя сказать, чтобы необходимость изучения телевидения недооценивалась. Телевидение занимает огромное место в идеологической работе партии, и значение его как средства массовой пропаганды возрастает с каждым годом.

Тем не менее объем исследований телевидения чрезвычайно мал и размах изучения этого нового средства информации у нас в стране никак не отвечает потребностям практики.

За прошедший год — наиболее «урожайный» за последнее время — вышло, правда, несколько книг: оригинальная и полемическая в некоторых своих положениях работа В. Вильчека о природе телевизионного зрелища; серьезное и обстоятельное исследование телевизионного программирования Р. Борецкого; первый теоретический сборник по вопросам радиовещания и телевидения — труд коллектива авторов (Э. Багиров, Р. Борецкий, Л. Глуховская, Н. Григорянц, И. Кацев), посвященный разработке жанров телевидения*.

До последнего времени серьезным тормозом в появлении исследовательской литературы по телевидению было отсутствие издательской базы: книги о телевидении негде было печатать, и если то или иное издательство и бралось за это, то лишь в виде исключения. Сегодня, к счастью, это положение в корне изменилось. В издательстве «Искусство» создана редакция литературы по проблемам радио и телевидения. Теперь дело за активностью авторов.

Не менее серьезным препятствием была также некоторая разобщенность исследователей и критиков, которая вела к дублированию и случайности в выборе тема-

---

* В. Вильчек. Контуры. Ташкент, 1967; Р. Борецкий. Телевизионная программа. М., научно-методический отдел Комитета по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР (НМО КРТ), 1967; Проблемы телевидения и радио. Сб. статей. М., НМО КРТ, 1967.

тики исследований. Весной этого года в Союзе кинематографистов был создан совет по теории и критике телевидения, в который вошли представители всех основных научных учреждений, так или иначе связанных с изучением телевидения: МГУ, ВГИКа, Академии общественных наук, научно-методического отдела Комитета по радиовещанию и телевидению, Института истории искусств. Это позволит использовать совет как центр по координации проблематики исследований. И это может принести только пользу, ибо даст молодым научным работникам, аспирантам и критикам более ясную картину состояния изучения телевидения.

Данная статья является одной из попыток начать этот разговор и представляет собой критический обзор концепций, выдвинутых в исследованиях телевидения.

●

Первое время после своего рождения телевидение воспринималось прежде всего как новое эстетическое явление. «Телевидение — это искусство», «Искусство, которое рождается», «Телевидение становится искусством», «Муза телевидения родилась», «Искусство в мерцающих колбах», «Муза № 11» — вот характерные названия статей того времени. От скромного «рождается», «становится» до уверенного и безоговорочного — «родилось», «это искусство».

Дискуссия вокруг проблемы, родилось ли с появлением телевидения новое искусство, имела достаточно странный характер. Говорила лишь одна сторона — та, что видела в телевидении новое художественное выразительное средство. Противники же предпочитали отмалчиваться, хотя и не соглашались с доводами своих оппонентов. Но поскольку разговор шел только вокруг эстетического аспекта рассмотрения телевидения, то многие стали вообще сомневаться в правомерности его изучения. Ошибка крылась в том, что считалось, будто предметом изучения телевидения должно быть лишь его эстетическое своеобразие. Но ведь этим не исчерпывается круг проблем, которые возникают в связи с деятельностью телевидения в обществе. Ведь даже если согласиться с тем, что телевидение—новый вид проката кинофильмов, то и тогда проблем для изучения более чем достаточно. Именно так и произошло на практике.

Одновременно с выявлением своеобразия телевидения как средства выражения многих стал занимать вопрос о взаимоотношениях между телевидением и другими видами искусства, и в частности между телевидением и кино. Стало модным обсуждать: убьет ли телевидение кинематограф. И даже еще шире: не заменит ли телевидение все другие искусства. Однако через несколько лет волна увлечения «голубым экраном» спала и оказалось, что телевидение не только не заменит другие искусства, но и вообще не представляет никакой угрозы для традиционных видов искусства и публицистики. Конечно, появление на арене идеологической жизни такого мощного средства, как телевидение, не могло не вызвать перераспределения сфер влияния, но, как показал ряд исследований, конкуренция между телевидением и другими каналами массовой коммуникации—явление временное. Тенденция же состоит в том, что активный телезритель со временем начинает больше читать, слушать радио и ходить в театр, чем человек, не интересующийся телевидением.

В процессе перераспределения сфер влияния от вторжения телевидения больше всего пострадали кинотеатры. Однако и здесь в последнее время наметилась стабилизация положения, а в ряде стран количество кинотеатров даже стало расти.

Итак, пока шел затянувшийся спор, является ли телевидение новым искусством, стало ясно, что каков бы ни был ответ, это не поможет решению главных проблем. Вне зависимости от того, какими будут программы — оригинальными, самобытными или это будет просто прокат произведений искусств,—все эти зрелища обрушиваются на телевизионного зрителя в таком количестве и так принципиально меняют характер его связей с жизнью, что необходимо изучение прежде всего роли и функций телевидения в обществе, его позитивных и негативных сторон как общественного явления.

Наконец, успехи техники открыли практическую возможность ретрансляции телевизионных программ с помощью спутников Земли, минуя наземные станции, непосредственно на телевизионные приемники.

В этих условиях становится особенно ясным значение телевидения как самого могучего идеологического оружия, а один из главных вопросов, который оно ставит в этом случае перед исследователем, — это его пропагандистские возможности.

Для повышения же эффективности идеологического воздействия телевидения необходимо изучение самого процесса передачи информации по телевидению. А он зависит от целого ряда компонентов, тесно связанных друг с другом. Так, действенность телепрограмм определяется не только качеством передач, но и знанием аудитории и многими другими составными элементами коммуникативного процесса.

Потребности пропаганды вызвали после войны появление специальной научной дисциплины — теории массовой коммуникации. В этой дисциплине, основывающейся на данных социальной и общей психологии, социологии, лингвистики, теории информации и кибернетики, рассматриваются общие закономерности процессов передачи восприятия массовой информации. Если пионеров исследований телевидения волновал вопрос эстетического своеобразия телевизионного зрелища, а их продолжателей — общественная роль, то современные исследователи, поставившие во главу угла проблему эффективности телевидения, вынуждены заняться прежде всего процессом передачи информации. Этот последний аспект в изучении телевидения получил большое развитие за рубежом, особенно в США, где он был вызван к жизни прежде всего потребностями рекламы, предвыборной политической борьбы и особенно «психологической войны».

Второй этап в осмыслении телевидения, который в отличие от первого — искусствоведческого — можно было бы назвать социологическим, возник сравнительно недавно. И так как у нас наибольшее развитие получил именно искусствоведческий аспект в изучении телевидения, рассмотрим сначала концепции, которыми мы располагаем в этом направлении.

Среди работ, посвященных исследованию эстетического своеобразия телевидения, выделяются прежде всего талантливая книга В. Саппака, работы А. Юровского, статьи С. Муратова, В. Вильчека, Р. Ильина, Л. Глуховской.

Одно из ранних определений природы телевидения сводилось к абсолютизации сиюминутности телевизионного зрелища. Только то, что показывалось в данный момент — будь то репортаж или игровое зрелище,— могло претендовать быть названным телевизионным. Сиюминутность телеизображения, по мнению большинства исследователей, рождает ощущение отсутствия заданности, открывает простор для импровизации и тем повышает степень достоверности показываемого. Некоторые ярые сторонники прямых передач склонны были даже видеть в телевидении идеаль-

ный инструмент для реализации теории «жизни, застигнутой врасплох». Но это были лишь иллюзии. И дело тут не только в том, что современное телеоборудование громоздко и требует времени для разворачивания и настройки. Предметом прямых телерепортажей чаще всего являются события организованные, в том числе и самой студией. Конечно, в рамках подготовленного, запланированного действия всегда найдется место для импровизации.

Прямая передача связана рядом требований: тут и необходимость соблюдения хронометража, и стремление избежать пустой траты времени, и, наконец, желание придать содержанию передачи осмысленный, целенаправленный характер. Практически то, что в кино делается на монтажном столе с уже отснятым материалом, авторы прямой передачи вынуждены в той или иной мере проделать еще до выхода передачи в эфир и тем значительно ограничить возможности участников в импровизации. У кинорежиссера есть еще время вмешаться и исправить материал в монтаже. У телевизионного режиссера такой возможности нет. (Принято думать, что поэтому прямая передача более свободна от воли ее авторов. Это заблуждение. Меняется лишь методика организации материала.)

Однако сиюминутность привлекает нас не столько возможностью наблюдать импровизацию, сколько иллюзией отсутствия посредника между жизнью и нами, зрителями, возможностью наблюдать жизнь как бы одновременно с комментатором и режиссером. Да, этот эффект прямая передача производит. Однако он результат не только сиюминутности, но и определенной монтажной стилистики. В этом убеждает повторный показ записанных на пленку прямых репортажей. «Эффект отсутствия посредника» полностью сохраняется, хотя рожден он и продолжает поддерживаться, конечно, прямыми передачами.

Итак, прямая передача необходима лишь, когда речь идет о событии, очевидцами которого мы хотели бы быть. В остальных же случаях мы можем говорить только об определенной стилистике, цель которой — повысить достоверность демонстрируемой передачи.

Мы можем говорить о сиюминутности телевидения как о тенденции, как об эффекте, который потенциально возможен, хотя и не используется и не должен использоваться во всех передачах.

Вторая концепция природы телевидения также исходит из сиюминутности, но трактует ее более широко. Если взглянуть в объектив кинокамеры во время съемки, то иллюзия подсмотренной жизни сразу же пропадает. Между зрителем и героями фильма, как и в театре, пролегает невидимая «четвертая стена». Это условность, своеобразные правила игры между авторами фильма и зрителем. Другое дело на телевидении. Здесь эта стена ежедневно и ежечасно разрушается. И диктором, читающим объявления программы или сводку новостей, и героями телеспектаклей и эстрадных представлений, обращающимися с экрана непосредственно к зрителям. Это обстоятельство дало многим основание считать, что природа телевизионного зрелища в отличие от кинематографического тяготеет не столько к драме, сколько к эстрадному представлению. Однако как ни заманчива эта концепция, следовало бы задуматься: почему на телеэкране не без успеха смотрятся и драматические произведения.

Социологический аспект в изучении телевидения возник под влиянием развития ТВ. Он не получил еще у нас достаточно широкого размаха, и об этом можно только сожалеть. Среди сделанного в этом на-

правлении следует отметить статью А. Яковлева, работы Р. Борецкого, Н. Василенко, Г. Хмары, Б. Фирсова. Социологический аспект изучения ТВ дал нам несколько концепций, среди которых наиболее значительны, на мой взгляд, три.

Первая сводится к тому, что программы телевидения должны быть дифференцированными. Только в этом случае интересы каждой социально-демографической группы будут удовлетворены. Мы знаем сегодня, что аудитория телевидения различается по возрасту, полу, образованию, социальному положению и другим признакам. Тот факт, что этот взгляд победил представление о телевизионной аудитории, как о безликой массе «средних» зрителей, способствовал серьезному прогрессу в телепрограммировании. Концепция эта, верная в своей основе, требует, однако, более детального рассмотрения и прежде всего с позиций нашего отношения к теориям «массовой культуры». Без этого нельзя решать вопрос о дифференциации программ.

Но телевидение призвано не только удовлетворять интересы всех социальных групп общества, оно еще призвано и отражать их мнения. Только в этом случае мы можем говорить о телевидении как о средстве коммуникации, то есть подлинного общения в обществе.

Вторая концепция и ставит своей задачей определить необходимость отражения мнений всех социальных групп. Однако цель здесь не столько в том, чтобы определить назначение телевидения в обществе, сколько в том, чтобы изучить сам механизм, посредством которого общественное мнение получает отражение на телевизионном экране.

Третья концепция касается места телевидения в системе коммуникаций и сводится к тому, что поскольку телезрители являются одновременно читателями газет, слушателями радио и зрителями кинотеатров, то между этими основными каналами массовой коммуникации должно быть установлено что-то вроде разделения труда. Они должны не дублировать друг друга, а дополнять. В этой идее есть, конечно, известная доля истины. Однако и она требует серьезного изучения и уточнения. Конечно, радио сильно тем, что оно оперативно и лаконично *сообщает* новости, телевидение дает возможность *наблюдать* само событие, а печать его *комментирует*, но вряд ли будет правомерно на этом основании, например, лишать телевидение возможности комментировать события, то есть в конечном счете отказывать ему в аналитических, публицистических передачах. Большое значение в решении большинства этих вопросов будет принадлежать конкретно-социологическим исследованиям. Подобного рода работы у нас только начинают появляться, и сегодня в этой области можно отметить кроме упомянутых исследований Г. Хмары и Б. Фирсова лишь опросы, которые все активнее стал проводить в последнее время научно-методический отдел Комитета по радиовещанию и телевидению.

Не менее важно исследовать пути повышения эффективности самого процесса передачи телевизионной информации. Хорошие идеи только тогда принесут результаты, когда они будут реализованы в прокате. Поэтому сегодня очень важно исследовать и чисто коммуникативную сторону телевидения. Для решения этого аспекта нам может помочь ряд наук и прежде всего теория информации, кибернетика, семиотика, социальная психология и, конечно, теория массовых коммуникаций.

Один из главных вопросов, от решения которого зависит эффективность телевеща-

ния, состоит в выяснении причин, определяющих субъективное представление аудитории о коммуникаторе (имея в виду под этим термином как отдельную личность — журналиста или художника, так и организацию — студию, редакцию, отдельную программу). Известно, что объективное значение самого коммуникатора и субъективное представление аудитории о нем, как правило, не совпадают. Конечно, рано или поздно истина побеждает, но лучше, чтобы это приходило раньше, чем слишком поздно. А это зависит от знания механизма формирования престижа.

Большое значение для процесса передачи информации имеет сама система аргументации: в каком случае правомерна односторонняя аргументация, а в каком — двусторонняя (то есть приведение противоположных доводов).

Наконец, серьезное значение для эффективности процесса передачи и восприятия информации имеет знание психологических барьеров и средств их преодоления. Так, известно, что люди избегают информации, которая противоречит их взглядам, а в тех случаях когда все-таки встречаются с ней, то не усваивают ее (пропускают мимо ушей). Вероятно, без знания механизма формирования мнения нельзя добиться эффективного воздействия на свою аудиторию.

Проблем много, всех не перечислишь. Да и задача моя состоит лишь в том, чтобы указать на направления и проблематику в изучении ТВ, которые имеют очень большое значение, если для нас не безразлично, каков эффект тех ежедневных передач, которые мы адресуем нашему зрителю.

В области исследования телевидения сделаны еще только первые шаги, а между тем темпы его развития таковы, что каждый день возникают все новые вопросы, откладывать решение которых непростительно.

„Пилоты в пижамах“

Виктор Бабкин

Фильмы о Вьетнаме делали кинематографисты многих стран мира. Мы видели ленты, снятые непосредственно в районах боевых действий, мы знаем кинодокументы, навсегда ставшие беспристрастными свидетелями кровавых преступлений американской военщины. Сотни тысяч метров кинопленки запечатлели мужественный облик вьетнамского народа, с несгибаемым упорством отстаивающего свою национальную независимость, народа, свято верящего в победу своего правого дела.

Теперь мы знакомимся с произведением совершенно иным. Мы получили возможность взглянуть на вьетнамскую трагедию глазами поверженного противника — глазами американских летчиков, лишившихся своей военной формы, глазами «пилотов в пижамах»*.

Кинодокументалисты ГДР Вальтер Хайновский и Герхард Шойман вынесли на суд мировой общественности самое крупное из созданных ими до сих пор произведений.

Фильм «Пилоты в пижамах» уже получил широкое признание. О нем много писали газеты разных стран мира, оценивая новую работу немецких кинодокументалистов как политически актуальную, публицистически острую и талантливую.

На международном фестивале телевизионных фильмов в Праге «Пилоты в пижамах» были отмечены особой премией.

Советские телезрители достаточно хорошо знакомы с творчеством Хайновского

*«Пилоты в пижамах» — телевизионный многосерийный документальный фильм. Режиссеры Вальтер Хайновский и Герхард Шойман. Операторы Ганс Лойпольд, Герхард Мюнх, Петер Хельмих. Фото: Томас Бильхардт. Монтаж Трауте Вишневски. Специальные съемки: Хорст Донт, Петер Фойгт. Звукооператор Ганс-Юрген Миттаг. Композитор Райнер Бредемайер. Студия ДЕФА (по заказу Немецкого телевидения), 1968.

и Шоймана. Мировую известность получили их фильмы «Смеющийся человек» и «Час черной магии».

Своим появлением на свет и успехом у зрителя новый фильм во многом обязан самому методу работы Хайновского и Шоймана в документальном кино. Это метод непосредственного общения с человеком, сидящим перед камерой, попытка заглянуть в его душевный мир, вызвать на откровенность и без предварительной подготовки заставить говорить о себе, чтобы узнать, что же он собой представляет, каков образ его мыслей. Так было в фильме «Смеющийся человек», когда перед нами в непринужденной, или точнее, в развязной позе сидел подвыпивший «Конго-Мюллер» и похвалялся своими «подвигами» в Африке. И вдруг на какие-то секунды на экран словно врывались документальные кинокадры, служащие как бы иллюстрацией кровавого ремесла Мюллера и его банды профессиональных убийц: истязания африканцев, выставленные напоказ отрубленные человеческие головы, поджоги деревень... А в следующее мгновение мы уже снова видели улыбающегося Мюллера, потягивающего виски и продолжающего небрежно, но откровенно повествовать о своих кровавых деяниях.

Так было с «предсказательницей» Бухелой в фильме «Час черной магии», когда под монотонное бормотание невежественной и безграмотной старухи перед нами проходила ее клиентура — столпы боннской республики, пользующиеся ее услугами.

На этот раз все оказалось значительно сложнее — авторам предстояло иметь дело с пленными.

«Мы полностью сознавали,— говорят создатели фильма,— что идем на риск: для американских военнослужащих, которые попадают в «коммунистический плен», существует «обет молчания». Каждый американский офицер знает назубок так называемый «Code of Conduct» — нечто вроде «морального кодекса» для американского солдата. Статья 5-я этого кодекса гласит: «Если мне, как военнопленному, будут задавать вопросы, то я должен назвать только свое имя, звание, служебный номер и дату рождения. Я буду сопротивляться до последней степени, чтобы не отвечать на другие вопросы».

Последуют ли этому предписанию пленные американские офицеры?— задумывались авторы перед началом работы над фильмом. Если да, то окажется, что мы, совершив путешествие в десять тысяч километров, не сможем осуществить свой творческий замысел.

За семь недель под непрерывными бомбежками немецкие документалисты вместе со своими вьетнамскими коллегами проделали поистине титаническую работу, отсняв более 50 тысяч в основном синхронных метров пленки. Объектив кинокамеры зафиксировал моменты воздушных боев, отражение налетов агрессоров средствами наземной противовоздушной обороны, следы варварских разрушений, лица героических защитников вьетнамской земли. Но это была только часть, причем не главная часть работы.

Авторы фильма хотели взглянуть в глаза тем, кто непосредственно участвовал в пиратских налетах на Демократический Вьетнам, разрушал мосты, заводы, школы, больницы, уничтожал посевы, скот, расстреливал с воздуха беззащитных мирных жителей.

Что же это за люди? О чем они думают, что чувствуют, сбрасывая свой смертоносный груз? Имели ли они хоть какое-

нибудь представление о Вьетнаме и вьетнамском народе? И, наконец, от имени миллионов людей во всем мире задать им главный вопрос: Почему? Что побудило их к этому?

Для съемок отобрали десять пилотов от 25 до 42 лет разных воинских званий — от старшего лейтенанта до полковника — с разным сроком пребывания в плену. Один, например, попал в плен в первый же день налетов американской авиации на ДРВ, 5 августа 1964 года, другой был сбит лишь несколько дней назад. Все это, безусловно, давало возможность услышать от бывших пилотов весьма не схожие точки зрения на происходящие события. Поэтому и беседы продолжались с одними по тридцать минут, с другими — по полтора часа. Одни охотно рассказывали о своей прежней жизни, о своих семьях, другие предпочитали отделываться односложными ответами.

Ни одного из десяти американских офицеров, прошедших перед кинокамерой, не принуждали давать показания. Каждый из них дал подписку, что идет на эту беседу по своей доброй воле.

Опасения, что американские офицеры, верные своему воинскому долгу, откажутся говорить, не оправдались. Воздушные пираты заговорили, и весьма охотно. Это обстоятельство очень хорошо выражено в названии первой серии фильма — «Да, сэр».

Уже с первых минут мы узнаем знакомый почерк создателей «Смеющегося человека». На экране не допрос пленного, а непринужденная беседа.

Каждому пленному задавали сначала четыре стандартных вопроса: ваше имя, звание, служебный номер и дата рождения. Затем следовали вопросы в зависимости от индивидуальных качеств пилотов. Отцы семейств охотно рассказывали о своих близких, о тоске по детям; молодые — о том, как проводили время на авианосцах и базах, о своих похождениях во время отпусков.

Понятно, какую злобу это должно было вызвать в Пентагоне! Американские кадровые офицеры нарушили приказ о молчании. Больше того, многие из них признали несправедливость войны, которую Соединенные Штаты ведут против вьетнамского народа, и хотели бы только одного — попасть домой к своим семьям, чтобы никогда сюда больше не возвращаться. Реакционная печать Соединенных Штатов и других стран Североатлантического блока сделала все, чтобы замолчать появление этого кинодокумента, беспощадно разоблачающего звериный облик американского империализма. Но вопреки этим стараниям о «Пилотах в пижамах» узнали самые широкие круги мировой общественности.

Перед началом беседы каждому пленному напоминали о «Code of Conduct», однако ни на одного из них это не произвело почти никакого впечатления.

Из кабин своих «Фантомов» и «Тандерчифов» летчикам не видны смерть и кровь на земле. Они не видят, как гибнут дети под развалинами школ, как руины церквей и пагод погребают под собой женщин и стариков, как шариковые бомбы убивают или превращают в калек тысячи ни в чем не повинных людей. Все это скрыто от них облаками взрывов от их бомб и ракет. Воздушный пират рассказывает об этом, а на экранах мы отчетливо видим результаты его «работы».

Но когда вместо офицерских мундиров им пришлось облачиться в полосатые пижамы, они задумались над степенью



Авторы фильма В. Хайновский и Г. Шойман









«Пилоты в пижамах»

Американские летчики, сменившие военные мундиры на «пижамы» пленных

своей ответственности за преступления, совершаемые против вьетнамского народа, над тем, кто и зачем послал их сюда, и, наконец, над тем, как бы отсюда выбраться. Ни один из них и словом не обмолвился о любви к отечеству.

Искренне поражаешься, когда слышишь из уст пленных американских офицеров их откровенные признания, что, отправляясь во Вьетнам, они имели лишь смутное представление об этой стране и ее народе.

Что можно сказать, например, об одном из офицеров американских ВВС, который на вопрос, какие чувства охватили его, когда он получил приказ отправиться во Вьетнам, без тени стыда признался, что прежде всего ему пришлось заглянуть в атлас, чтобы узнать, где эта страна вообще находится.

— Какое представление имели вы о вьетнамцах, которые ожидали вас на земле, что думали вы о своем противнике?— этот вопрос был задан каждому пленному, и все они ответили по существу одно и то же.

Старший лейтенант Хаббард:

— Я не имел о них никакого представления. Я никогда не получал никаких инструкций о вьетнамцах и, естественно, не знал, что меня здесь ожидает: убьют ли меня или будут пытать... у меня отсутствовало всякое представление об этом.

Подполковник Хьюджес:

— Первым делом я подумал о том, что́ надо предпринять, чтобы остаться в живых. Когда я думал об этом, я ясно представлял, что там, на земле, на которую я опускался со своим парашютом, меня ждет совершенно новая, иная жизнь. И все-таки эта жизнь была бы лучше смерти. Во всяком случае, это очень быстро дошло до меня. Когда я слышал, как на участок подо мной сбегаются крестьяне, мной владела единственная мысль: что за люди живут в этой части света?

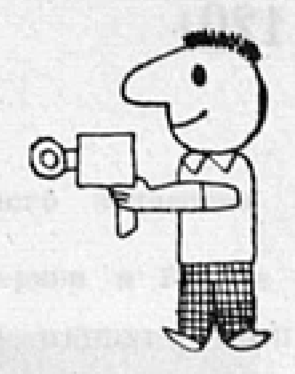
Раньше Хьюджес не задумывался над этим, хотя сорок четыре раза обрушивал на этих людей смертоносный груз.

Свою преступную деятельность летчики рассматривали как «Job» — «работу» в буквальном смысле этого слова. Они нанялись на хорошо оплачиваемую работу и без рассуждений выполняли ее. Они отправлялись в очередной разбойничий полет, как иные направляются на службу в свою контору. Им безразлично, в каком районе земного шара делать свою «работу», ведь она хорошо оплачивается — 1100—1200 долларов в месяц. Только теперь, оказавшись в «отеле» «Хилтон-Ханой», они начали понимать, что принимали участие в запланированных преступлениях. Они смогли убедиться на собственном опыте в лживости того, что им ранее вдалбливала в головы антикоммунистическая пропаганда: не пытки и смерть ожидали поверженных «громовержцев», а перевязочные материалы и первый глоток воды. Пока летали, человеческую жизнь они ценили недорого. Только когда речь зашла об их собственной, они поняли цену жизни и выбрали «шанс выжить». Теперь они «больше чем удивлены», что их не избили или не убили на месте.

Но все это скорее признания нечистой совести, нежели искреннее раскаяние.

Авторы сделали острый, волнующий публицистический фильм, они показали подлинное лицо вдохновителей и исполнителей американской агрессии. Создали фильм-документ, в котором, как в зеркале, с научной точностью показан страшный мир американских летчиков, крах их убогой философии.

Творчество и развлечение



Р. Соболев

Кинолюбительское движение уже имеет свою историю: оно родилось около двенадцати лет назад. В памяти отложились и первые ученические работы, представленные в 1957 году на Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве, и первые достижения, принесшие кинолюбителям признание и призы на международных смотрах. Исполнилось и предсказание верного шефа любителей Г. Л. Рошаля о том, что из их среды пойдут в «большое кино» одаренные художники. В этой связи стоит напомнить, что Г. Панфилов, постановщик фильма «В огне брода нет», был несколько лет назад представлен нашим журналом читателям как один из авторов любительского фильма «Нейлоновая кофточка».

Итак, прошло двенадцать лет. Что же изменилось за это время? Попробуем ответить на такой вопрос, основываясь только на анализе фильмов, причем возьмем фильмы не совсем обычные для любителей — снятые на 35-*мм* пленке. Такая пленка, дорогая и сложная в работе, требует от снимающих больших знаний и уверенности в своих силах. Поэтому резонно будет сделать предположение, что снимают на такую пленку те, кто «перерос» 8- и 16-*мм*. Но если так, то предъявим им и требования жесткие, без скидок на самодеятельность.

Фильмы, о которых пойдет речь, необычны еще и тем, что большинство из них премированы или отмечены дипломами на IV Всесоюзном смотре. Они очень разные (это, кстати сказать, черта современного любительства—разность путей, разнообразие поисков), и объединить их в какие-либо группы очень трудно. «Новеллы о памятниках древнего зодчества Карелии» (авторы фильма Б. Бойцов, Н. Куспак, В. Орфинский) сняты инженером и двумя архитекторами, работающими в институте «Карелгражданпроект» в городе Петрозаводске, людьми, трепетно влюбленными в творения древних мастеров Обонежья и знающими их так, как мало кто другой. Любовь и знания дали им возможность создать фильм ни с чем не сравнимый, совершенно недоступный профессионалам, какими бы консультациями они ни пользовались. Чтобы так снять ленту, нужно все эти древние погосты, церкви и деревенские дома облазить, ощупать руками, снимать зимой и летом, при ярком солнце и мягкой по освещенности белой ночью. Думается, что для любого зрителя их фильм — открытие и радостная встреча с подлинным искусством. Мне доводилось видеть многие из памятников деревянного зодчества Карелии собственными глазами, листать альбомы, смотреть разные фильмы о них, но петрозаводские архитекторы тактично и убедительно показали, что видел я мало, смотрел поверхностно, не замечая множества удивительных тонкостей.

«Новеллы о памятниках...» — это рассказ специалистов о своей профессии, о деле жизни и неизменной любви. Для архитектора В. Орфинского этот фильм был продолжением научной работы, начатой двадцать лет назад. «Изучение приемов старых мастеров,— заявляет его коллега Н. Куспак,— помогает находить решения для зданий, которые мы сегодня проектируем. У них было только дерево, у нас — не слишком богатый выбор готовых деталей. И мы учимся создавать красоту из немногого».

Отредактированный и сокращенный, этот фильм может иметь счастливую судьбу в советском и зарубежном прокате, ибо он неповторимо самобытен по взгляду на материал. Например, на что похожа Успенская церковь в Кондопоге? Или часовня в Корбе? И всемирно известная, но лишь

повторяющая в камне то, что делалось за века до нее, церковь в Коломенском? На стройную пушистую ель! Авторы снимают древние строения в связи с окружающим их ландшафтом, и зритель сам делает это «открытие». Но есть в фильме кадры и поразительные по новизне, например, те, которые свидетельствуют о проникновении в деревянное зодчество элементов барочной архитектуры, удивлявшей мужиков, ходивших в Петербург на заработки.

В фильме есть кадры уникальные. Известно, что роспись «неба» в Преображенской церкви Кижей не сохранилась. Чтобы дать представление о том, что было, авторы сняли «небо» Вытегорской церкви. А вскоре эта церковь в Вытегре сгорела.

«Новеллы о памятниках древнего зодчества Карелии».

Фрагмент Преображенской церкви в Кижах



Петрозаводцы продолжают съемки известных и еще неведомых памятников деревянного зодчества Карелии, делая фильм, значение которого трудно переоценить.

«Новеллы о памятниках...» были бы интересны даже как «служебный документ». Но это умное и тонкое произведение искусства кино. Сдержанный и точный текст, умелый монтаж, строгость в отборе материала, удачное музыкальное сопровождение — все на высоте «большого кино».

Что заставляет трех взрослых, занятых большим и трудным делом людей тратить свободное время, силы и средства на съемки? Да, эти съемки помогают им в их основной работе. Но не это главное. Важнее — увлеченность искусством, любовь к родному краю, осознание полезности того, что делают, для всех... Да разве можно односложно ответить на такой вопрос?

А началось все с «капустника», снятого на пленку, с фильма о детях, об отдыхе. Б. Бойцов, для которого любительство давно уже было «хобби», возглавил съемки и первый начал искать дело, которое вдохнуло бы жизнь в случайно создавшуюся съемочную группу. И дело, конечно, нашлось — сначала фильм о Соловках, затем о древнем деревянном зодчестве.

«Новеллы о памятниках...» уже не раз показывались по телевидению, демонстрировались в кинотеатрах, хотя они и несколько велики для проката — шесть частей, и, как мы уже говорили, у них несомненно будет новая экранная жизнь после сокращения и редактирования. Но этот момент нет нужды акцентировать, ибо делать фильмы для массового экрана кинолюбителям не обязательно. Но такой шедевр, как четвертая новелла в фильме петрозаводцев, показывающая Кижи, всегда будет редкостью — как появление С. Ле-

мешева в клубном хоре. И если такой удачный фильм все же рождается, то он оказывается рассказом авторов и о себе, о своей профессии, о том, что им дорого и хорошо знакомо. Помимо новеллы о Кижах здесь в качестве примера можно назвать и фильм В. Чубукова «Где ты, горячее сердце Севера?».

Этот фильм — своеобразное звуко-зрительное письмо геолога жене. Картина наполнена большими и сложными чувствами: автор, находясь в поисковой партии, тоскует по Большой земле, по оставшейся там любимой. Он знает, что его жизнь трудна, полна лишений, но... он любит и эту непривлекательную тундру, и свою нелегкую работу. Фильм правдив и романтичен. Удивительно интересно снята тундра — без прикрас, любовно, с желанием показать людям, как бывает трогательно красив цветок, выросший среди бесконечных болот, как волнует там простор неба, как мягки северные краски.

Лиризм, свойственный картине «Где ты, горячее сердце Севера?», составляет главное достоинство и фильма ленинградцев «Живая вода». Это высокопрофессиональное произведение по праву получило самую высокую награду на Каннском фестивале любительских фильмов. По своему настрою оно напоминает стихотворение о ночной жизни города, неповторимо прекрасного в любую пору и любой час. В «Живой воде» нет дикторского текста — только музыка и шумы города; авторскую мысль несут изображения — сонных улиц, пустынных набережных с редкими парочками влюбленных, мостов, поднимающих к небу свои пролеты, снующих по Неве буксиров и пароходов. Смонтированы изображения ритмично и музыкально.

Три названных фильма — лучшие среди всех, какие пока довелось видеть у кинолюбителей. Они разные по материалу и ма-

«Новеллы о памятниках древнего зодчества Карелии».

Покровская и Преображенская церкви в Кижах



стерству, но их объединяет то, что сделаны они людьми творческими, решившимися поделиться со зрителями чем-то очень личным, дорогим, хорошо им знакомым; людьми, нашедшими свои собственные средства выражения и свою личную форму рассказа.

Кинолюбители. понятное дело, могут работать, как им нравится и как им удобнее: это ведь прежде всего художественная самодеятельность. Все можно понять и принять. Кроме, конечно, пошлости и своего рода снобизма, появляющегося, как правило, там, где кинолюбители начинают играть в мастеров, которые «все могут». Таким откровенно пошловатым и будто бы профессиональным фильмом нам кажется очерк Л. Карабегова, М. Кокислова и В. Циклаури «$10^1/_2$» — об Ирме Сохадзе.

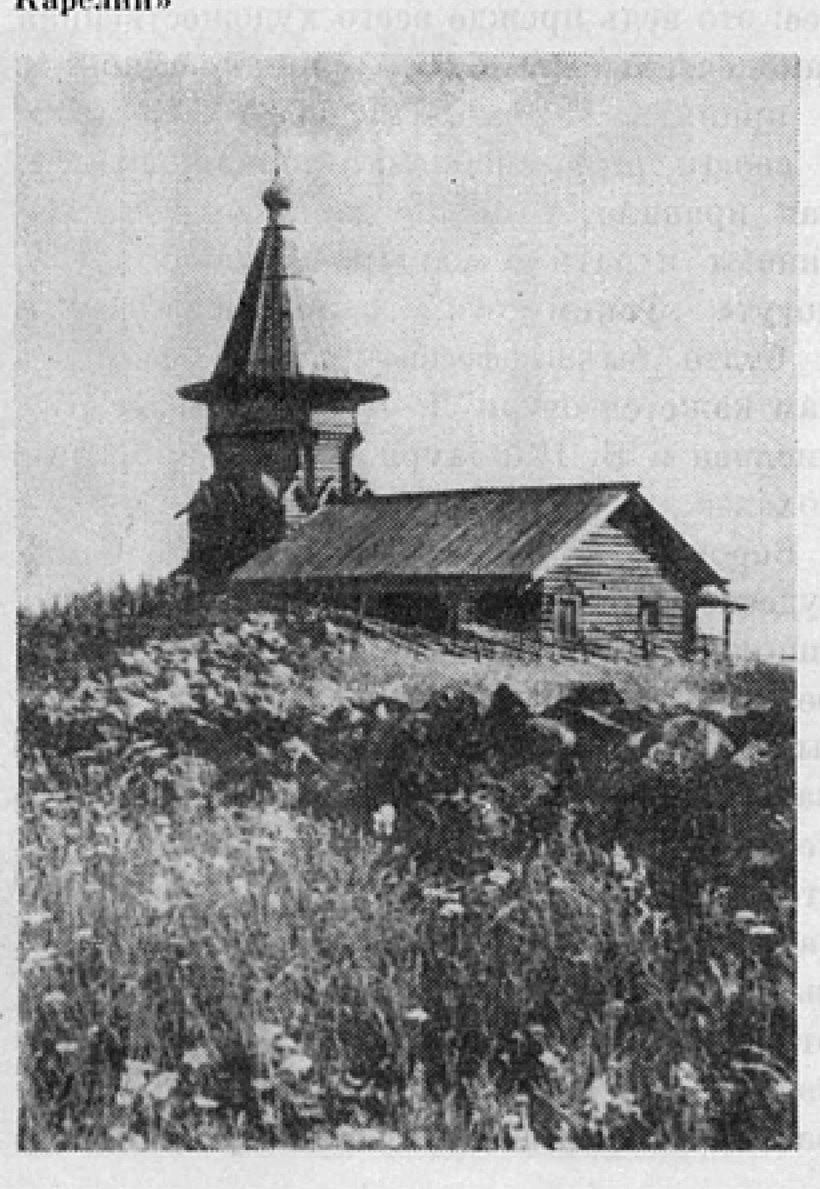
Вероятно, эта маленькая обладательница чудесного голоса достойна внимания и кинолюбителей, и кинематографистов-профессионалов. Сам по себе материал не вызывает возражений. Но не следует думать, что это легкий в работе фильм, что песенки Ирмы все «вывезут». Напротив, чтобы рассказать о вундеркинде, надо обладать редкостным тактом и чувством меры. К прискорбию, именно это начисто отсутствует в «$10^1/_2$». Перед нами «портрет звезды», сделанный по законам так называемой эстетики белых телефонов. Все

здесь красивенько, чувствительно и умилительно. И все вызывает протест, как любое проявление активного мещанства. Как-то нам довелось видеть телефильм о ровеснице Ирмы, десятилетней английской школьнице, из которой в интересах промышленников и торговцев, ориентирующихся на подростков, сделали знаменитую манекенщицу. Разницы в этих фильмах никакой, если не считать рекламных заставки и концовки. Но ведь англичане заведомо делали телефильм для мещан, сознательно потакали неразвитым вкусам!

«$10^{1}/_{2}$» — «классический» пример того, что не должны делать любители; впрочем, это пример и исключительный.

Кинолюбители могут многое, но, разумеется, далеко не все, что им хотелось бы

«Новеллы о памятниках древнего зодчества Карелии»

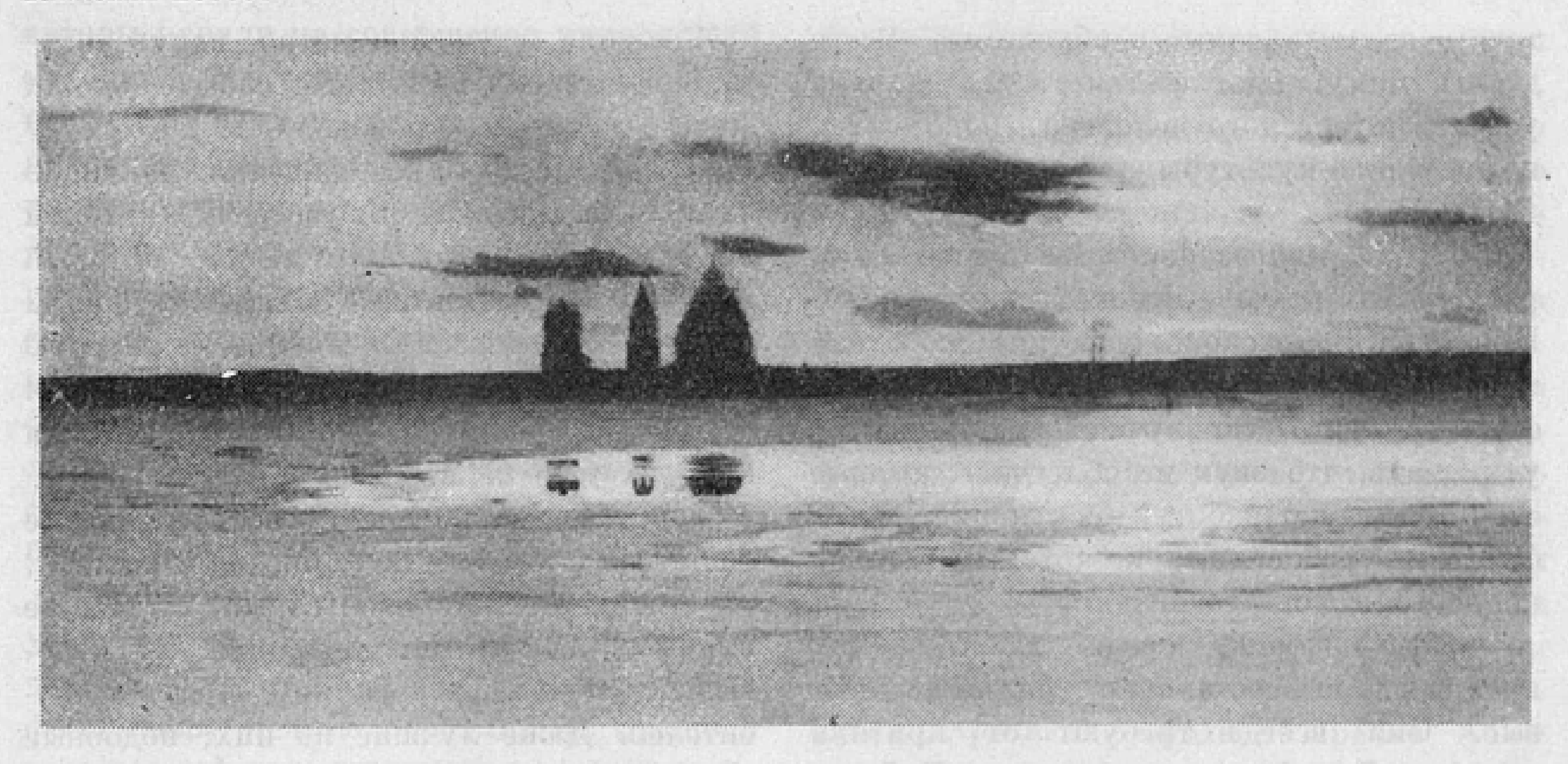


делать, им по силам. Иногда видишь фильм, который заведомо был обречен на неудачу, какие бы героические усилия авторы ни приложили. Например, одночастевка С. Ворона и Д. Тодорова «Жил такой человек» бесспорно благородна по замыслу: рассказать о жизни и деятельности коммуниста-ленинца В. В. Куйбышева. Авторам удалось найти редкие кадры старой хроники, раскопать в архивах интересный иконографический материал. Чувствуются заинтересованность и большая добросовестность в работе. И все же фильм не получился. В самом начале авторы допустили тактическую ошибку, начав свой короткий документальный рассказ с игровой сцены, никак не монтирующейся с хроникой 20-х и 30-х годов. Это вообще очень трудная вещь — соединение документа с игрой, она редко удается даже опытным мастерам.

Существенный порок как этого, так и других фильмов,— многословие. Помимо отмеченных достоинств авторы «Новеллы о памятниках...» обладают умением показывать, а не «рассказывать» красоты древнерусской архитектуры. Это умение, очевидно, рождается из уважения к зрителю. Многословие же, напротив, проистекает из опасения, что зритель ничего не знает, ничего из фильма не поймет. Иногда подобная «предосторожность» убивает фильм. Вот тому два ярких примера.

Цветная лента «Свободная Гавана» Р. Джибладзе и Р. Шенгелия могла бы считаться вполне приличной видовой картиной, каких появилось множество в связи с развитием зарубежного туризма. Ее недостатки — монотонность съемок, затянутость, неумение авторов освобождаться от «мусора», от всего лишнего — типичные, свойственные подавляющему большинству любительских лент, снятых туристами. Фильмы этого рода давно уже

«Новеллы о памятниках древнего зодчества Карелии». Кижский погост



не вызывают удивления; однако нет никаких резонов и критиковать их, ибо это дело личное — как смотреть на памятники, древние храмы и кладбища: глазами или через объектив камеры. О «Свободной Гаване» приходится говорить лишь потому, что картина выделяется из подобных ей удивительным по многословию, дидактичности и плоскости текстом. Просто руками разводишь, когда слышишь ученическое изложение истории кубинской революции и назойливое стремление доказать и так для всех бесспорное и известное. Вот попали авторы на гаванский пляж. Красиво сняли море, небо, пальмы на берегу. Проявили закономерный и длительный интерес к стройным девушкам (разумеется, в купальниках). Все очень мило. А текст сопровождает этот эпизод такой (приводим его по памяти): «Вот купаются на пляже ребятишки и не знают, что до революции на пляж их отцов не пускали...»

Та же поверхностная информация, заимствованная из школьных учебников, разочаровывает и в фильме «Вокруг Африки», сделанном теми же авторами. Удачно снятые сцены на рыболовном траулере и в африканских портах, умение показать красоту людей, занятых нелегким рыбацким делом, справедливо обеспечили фильму один из почетных призов смотра. Но насколько бы фильм выиграл, если бы в нем все компоненты, в том числе и словесное сопровождение, были равноценны.

Разумеется, подробный комментарий иногда бывает необходим, как, к примеру, в киноочерке С. Александрова, С. Лунина и В. Олейникова «50 лет в строю». Они рассказали о том, как Харьковский институт культуры отметил юбилей старейшего своего преподавателя Н. Фридьевой. Чтобы показать полувековую трудовую деятельность героини, познакомить зрителя с человеческими качествами Н. Фридьевой, объяснить, почему она пользуется любовью своих многочисленных учеников, авторам живое слово было необходимо. Конечно же, Н. Фридьеву кинооператоры в прошлом не снимали и даже фотографий у нее сохранилось совсем немного. Но авторы нашли слова

точные, теплые, самые необходимые. Всего десять минут идет фильм, а мы хорошо узнаем интересного человека, подлинного подвижника культуры — доцента Н. Фридьеву.

Осуждая многословие, мы менее всего ратуем за немой любительский фильм. Напротив, чем скорее все кинолюбители получат возможность озвучивать свои фильмы, тем будет лучше. Надо, однако, учитывать, что звук не облегчает, а серьезно усложняет работу, предъявляет к любителям требования, к которым далеко не все они подготовлены.

Особую группу среди любительских произведений составляют фильмы игровые. Они всегда требуют от критика скидки. Два игровых этюда — «Библиотека» (ДК Минского тракторного завода, руководитель Н. Недбайло) и «Встреча» (ДК ЗИЛа, руководитель М. Ларин) — не явились исключением, хотя и были отмечены на одном из конкурсов любительских фильмов. Вполне возможно, что эти две картины ничуть не хуже некоторых профессиональных киноновелл, особенно тех, что делаются для телевидения.

«Библиотека» напоминает сюжетно «Двое» М. Богина. В читальный зал входит молодой человек. Увидев напротив милую девушку, он жестами привлекает ее внимание и начинает за ней ухаживать. В самый разгар их веселой переписки выясняется, что у девушки парализованы ноги. Девушку увозят в кресле... Почему же юноша, как подлец, прячет глаза в книгу? Что, собственно говоря, случилось? Юноша растерялся и смутился, но, очевидно, он ничего плохого не сделал. И непонятно, за что осуждают его авторы. Драматизм здесь ложный, ханжеский.

Авторы «Встречи» нашли необычный сюжетный прием в теме «вечно живых» — тех, кто не вернулся с войны.

Женщине, едущей в метро, вдруг показалось, что она видит его, своего жениха Лешу, которого проводила в 1943 году и не дождалась его возвращения. Тактично авторы показывают их встречу, которой не было, их разговор о любви, который никогда не состоится. Завершает фильм сцена встречи этой женщины с матерью Леши, которая, сочувствуя ей и сожалея о ее одиночестве, говорит твердо: сын никогда уже не вернется...

Знаю, что со мной не согласятся многие любители и коллеги по комиссии СК СССР, работающей с кинолюбителями, но все же выскажу свое мнение. Думается, что игровые художественные фильмы — не для любителей. Даже лучшие из них, подобные «Встрече», далеки от совершенства. Игровые фильмы кинолюбителей угнетают своей бледностью, дилетантизмом.

Кинолюбители, как известно, работают во всех видах и жанрах кино, в том числе и в мультипликации. Наибольших успехов здесь достигли рижане. Мультипликация трудна не столько технически, сколько драматургически. Подчас бывает трудно найти и ту меру условности, которая была бы лишь знаком действительности, а не «рисованной жизнью». Фильм «Проблема» (ДК Латвийского республиканского совета профсоюзов, руководитель О. Динвиетис) полностью удовлетворяет этим требованиям. Рисованная шутка, очень смешная, о приключениях человечка, пытающегося вынуть без штопора пробку из бутылки,— таков несложный сюжет фильма. Пересказать шутку невозможно, это надо видеть.

И, наконец, о фильме «Камни рассказывают», созданном в одной из воинских кинолюбительских студий. Это фильм неиспользованных возможностей, и в этом смысле он типичен для очень большой группы любительских картин. В данном случае

авторы напали на совершенно уникальный материал. На территории одного из будапештских замков-музеев, прямо в саду, похоронен советский солдат. Он был корректировщиком и погиб, спасая музей. Хозяин замка — скульптор и его жена похоронили солдата в клумбе. Хозяин высек из камня трогательный памятник-надгробие... Великолепный материал для фильма! К сожалению, авторы смогли лишь пересказать эту историю в дикторском тексте, а фильм сняли неуклюжий, бессвязный.

Такого рода случаи отнюдь не редки у любителей. Живя в гуще жизни, они зачастую находят материал, о котором профессионалы мечтают годами, но реализовать его в фильме могут далеко не все.

●

Может быть, наши замечания оказались чрезмерно критическими. Но это лишь потому, что общий уровень любительских фильмов резко поднялся, а отдельные произведения уже могут поспорить с иными работами профессионалов.

Однако это нисколько не означает, что у любителей все обстоит замечательно и профессионалам остается лишь завидовать им и критиковать просчеты. На самом деле кинолюбители остро нуждаются в помощи, и оказать эту помощь пока некому, кроме как работникам «большого кино». У нас сформировалась внушительная группа знающих руководителей любительских студий. Они, как правило, хорошо осведомлены о том, что относится к области технологии съемки и обработки фильмов. Но люди, знакомые хотя бы с основами режиссуры и сценарного мастерства, встречаются среди них редко. А недостатки сегодняшних любительских картин как раз и состоят в слабой режиссуре и незрелой драматургии.

Очевидно, на новом этапе развития, в который вступило любительское движение, резонно будет создать какие-то новые формы помощи со стороны профессионалов.

Из писем читателей

Как делать план?

В вашем журнале начат серьезный и полезный разговор о проблеме зрительских и незрительских фильмов. Автор материала «Для кого ставится фильм?» М. Кушниров выражает надежду, что разговор будет продолжен. Можно, наверно, надеяться, что редакция не будет против, если в продолжении разговора примут участие не только кинематографисты, но и представители проката.

Действительно, есть над чем задуматься и критикам и работникам проката. В нашем архангельском широкоэкранном кинотеатре показывается больше двадцати фильмов в месяц. А «зрительских» или, как еще принято называть, «кассовых» бывает два-три.

Комментируя высказывание режиссера Г. Габая, автор пишет о том, что дефекты проката мешают выяснить проблему зрительских и незрительских фильмов. Да, дефектов в прокате много. Разговоров на эту больную тему бывает у нас, может быть, даже больше, чем следовало бы. И делается для их исправления немало. Сошлюсь на свой собственный опыт. Вот свежий для нас пример с картиной М. Осепяна, поставленной по сценарию Е. Григорьева «Три дня Виктора Чернышева». За три дня до планового показа мы устроили премьеру, провели диспут, который прошел очень активно.

Кроме того, мы составили специальную аннотацию, которую передавали в записи перед демонстрацией фильма:

«Дорогие товарищи! Через несколько минут вы будете смотреть фильм «Три дня Виктора Чернышева». Обсуждение

этого фильма показало, что он вызывает горячие споры. Не о всем молодом поколении собирались рассказать авторы этой картины. Трудно представить себе это поколение однородным и одноплановым.

Но часто ли вам приходилось видеть фильмы, которые предъявляют жесткий счет к молодым без всяких скидок на молодость?

Так ли уж часто звучит с экрана суровый упрек в духовной лени, в моральной безответственности?

Главному герою фильма рабочему парню Виктору Чернышеву двадцать лет. Мы привыкли быть снисходительными к молодым. Дескать, молодо-зелено, какой с него спрос, молод еще, повзрослеет, наберется ума-разума.

И вот авторы фильма, который вы сейчас увидите, говорят: человеческая личность формируется в молодости, в юности. Правда, чем больше живет человек, тем больший жизненный опыт он накапливает, это так. Но принципы, по которым он строит свою жизнь, все-таки закладываются вначале.

И мы вправе спросить у Виктора Чернышева: почему не состоялась личность? Почему вместо нее — некий вакуум, который можно заполнить любым содержанием?

А когда вы посмотрите фильм, задумайтесь еще над таким вопросом: так ли уж безнадежен этот Виктор Чернышев? Ведь он добр, в общем-то, способен переживать за другого. Так что же нужно, чтобы кончилась его духовная спячка? От кого это зависит? От него самого или еще от кого-то?»

Не знаю, правильно ли мы поступаем, но так настойчиво мы пропагандируем большинство фильмов на морально-этические темы; стремимся научить зрителя правильно понимать произведения киноискусства. Такую работу мы ведем давно и систематически. Стенографические записи обсуждений фильмов посылаем авторам, но ответы получаем редко. Только вот В. Ф. Панова поблагодарила нас за внимание к фильму «Четыре страницы одной молодой жизни».

На просмотр и обсуждение фильмов, связанных с темой юношества, мы приглашаем преподавателей профессионально-технических училищ и техникумов, воспитателей детских трудовых колоний, родителей, чьи дети попадают иногда в детские комнаты милиции,— всех, кто по роду своей деятельности имеет дело с подростками. Но это все в порядке чистой самодеятельности.

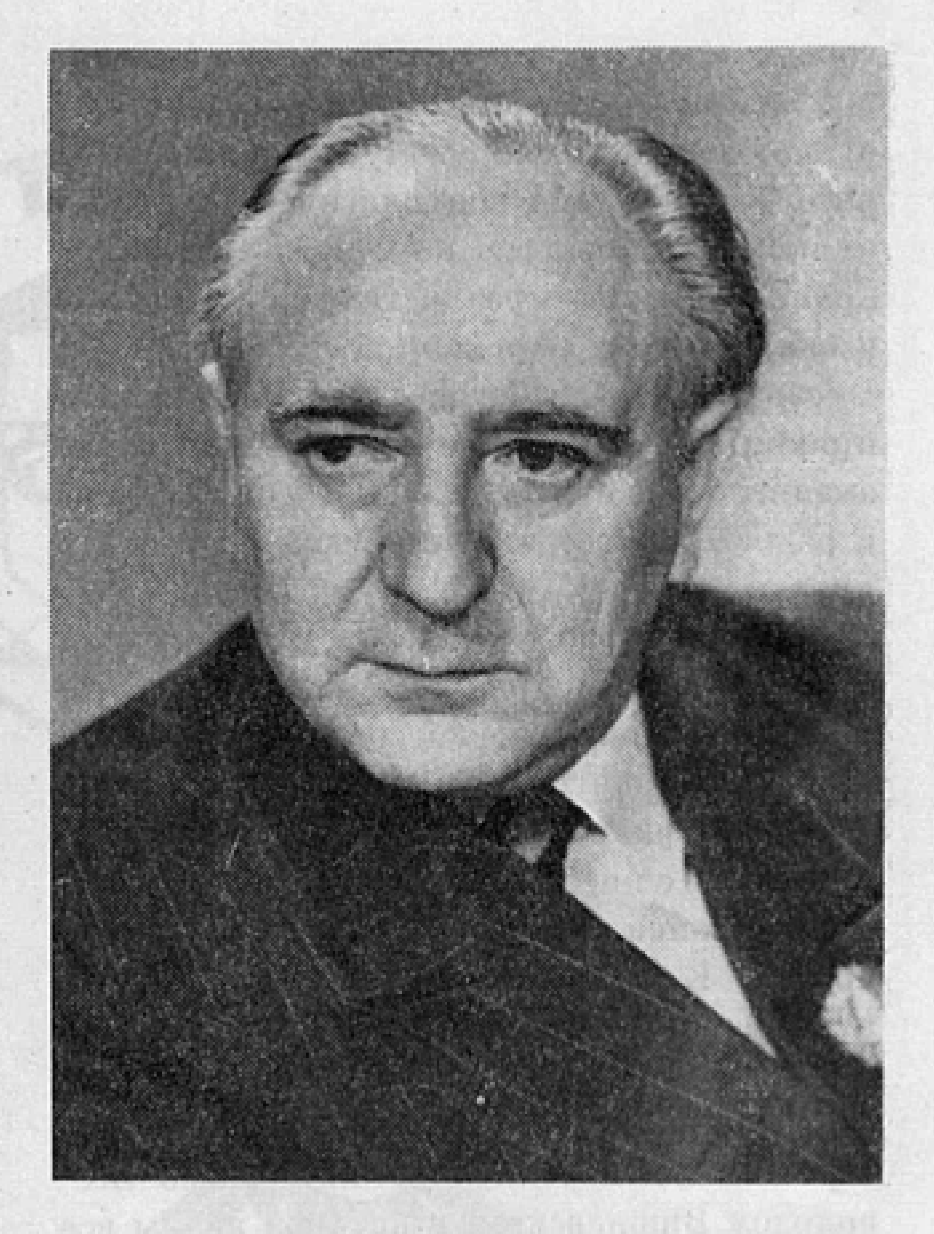
К сожалению, на практике чаще встречаешься с другим стилем работы кинотеатров: повесить рекламу, продать билет и «кати» фильм. Что за фильм, о чем он рассказывает, к чему зовет, чем может обогатить зрителя — эти главные вопросы остаются за пределами работы кинотеатра. Так получается по двум причинам. Во-первых, на директоре лежит масса хозяйственных и других забот, он занят текучкой. Во-вторых, он твердо знает: что бы он ни делал, как бы ни шумел, какую бы массовую работу ни проводил — спрос с него один: деньги. Зачем волноваться и тратить массу времени и энергии, когда знаешь, что будешь ходить в передовиках при условии, что выполнен план, а уж каким способом, не важно...

Журнал пишет, что «прокат, со своей стороны должен иметь право сказать режиссеру: картину не смотрят, хотя мы сделали все, что было надо». «Что было надо» — понятие растяжимое. Надо сделать так, чтобы кинематографисты, критики и работники проката хоть изредка встречались и вместе обсуждали проблему «зрительских» и «незрительских» фильмов.

Пора серьезно подумать и о том, в чьи руки попадают фильмы, кто вершит их прокатную судьбу. В областных конторах кинопроката или в аппарате областного управления кинофикации должен быть руководящий работник, разбирающийся не только в технико-экономических вопросах, но и в киноведческих. А директоров кинотеатров нужно готовить так же, как готовят киноведов или организаторов кинопроизводства. Нужно обратить серьезное внимание на подбор и подготовку редакторов по рекламе. На местах они должны быть первыми пропагандистами кино.

А. Рымашевская,
директор кинотеатра «Север»
г. Архангельск

Партийный художник



Несколько лет назад Ефим Львович Дзиган опубликовал в журнале «Октябрь» «Рассказ о памятных днях»—своеобразный монтаж лирических заметок, раздумий кинематографиста, извлеченных из записных книжек, блокнотов, тетрадей двадцатых, тридцатых, сороковых, пятидесятых, шестидесятых годов.

«Отрыв от массового зрителя, забвение его интересов и духовных потребностей — путь для советского искусства неприемлемый,— воспроизводил в «Октябре» режиссер одну из таких записей.— Все без исключения выдающиеся произведения советской кинематографии, завоевавшие горячую любовь миллионов, всегда были отмечены идейной устремленностью, партийностью, героикой и пафосом народной борьбы, масштабностью тематики, художественным совершенством. В них находила свое отражение жизнь народа с ее радостями и горестями, с неустанной борьбой за дело революции, за социалистическое строительство, за торжество коммунизма».

В этих словах — весь Дзиган, член Коммунистической партии с 1943 года, постановщик «Мы из Кронштадта» — фильма, на котором, по утверждению Долорес Ибаррури, бойцы республиканской армии учились у балтийских моряков, как надо бить вражеские танки.

В этом году у Ефима Дзигана два юбилея: семидесятилетие со дня рождения и сорокалетие режиссерской деятельности. В 1928 году он, воспитанник киношколы Б. Чайковского, пробовавший прежде свои силы как актер, как помощник оператора, как ассистент режиссера, поставил вместе с Михаилом Чиаурели в «Госкинпроме Грузии» картину «Первый корнет Стрешнев», рассказывающую о пробуждении классового сознания у старого служаки царской армии.

Дебют оказался пророческим. С той поры тема роста сознания человека, пробужденного революцией к разумной, счастливой жизни, стала одной из главных в деятельности режиссера.

«В моем творчестве, — писал он в 1937 году, после выхода картины «Мы из Кронштадта»,— начиная с первого фильма «Первый корнет Стрешнев», в котором только нащупывались самостоятельные художественные пути, и кончая... фильмом «Женщина», где я стремился

говорить своим художественным языком, встречались резкие неожиданные переходы от одного жанра к другому, от обнаженной патетики к сугубо психологической драме, от широкой эпопеи к камерному ограничению, от строго реалистического письма к подчеркнуто изысканной форме и т. д. Перед каждой работой — горячие поиски принципов, а по окончании беспощадный анализ, отказ от всего ложного, ошибочного и радостное утверждение некой творческой правды».

Вершиной творчества Е. Дзигана стал фильм «Мы из Кронштадта», через который, по словам режиссера, как знамя, проходил партийный билет комиссара. В этом фильме, созданном в тесном содружестве с писателем Всеволодом Вишневским, проявилась одна из главных особенностей Е. Дзигана — умение рука об руку работать с драматургом, способность превратить его в горячего участника творческого процесса, чему свидетельство интереснейшая переписка режиссера со Всеволодом Вишневским, в которой видны все этапы и перипетии создания сценария и картины.

Точно так же многолетняя, неразрывная дружба связывает Е. Дзигана с другим писателем — Георгием Березко, принявшим как сорежиссер участие в фильме «Мы из Кронштадта», ставшим вместе с Дзиганом в 1938 году соавтором сценария и одним из режиссеров фильма «Если завтра война...», написавшим для Е. Дзигана в 1964 году сценарий «Негасимое пламя».

В последнее время Е. Дзиган увлеченно работал с писателем Аркадием Первенцевым, создавая фильм «Железный поток» по мотивам классического произведения А. Серафимовича.

«В течение тридцати лет,— рассказывал Ефим Львович,— после каждого фильма я возвращался к мысли о постановке «Железного потока». Сам я тоже участник гражданской войны. То время, суровое и героическое, его дух, характер той эпохи близки мне. Аркадий Первенцев...— тоже участник гражданской войны».

Вместе с Аркадием Первенцевым, полный творческих сил, один из старейших кинорежиссеров создает сейчас фильм «Щит мира», где, сочетая документальный и игровой материал, собирается рассказать о несокрушимом военном могуществе стран Варшавского договора, о Советских Вооруженных Силах, стоящих на страже мира и социализма.

Кинематографистам излишне перечислять такие памятные всем работы Дзигана, как «В едином строю», «Фатали-хан», «Джамбул», «Пролог».

Пожелаем Ефиму Львовичу новых творческих сил и энергии и новых картин, которые будут «отмечены,—пользуясь его определением,—идейной устремленностью, партийностью, героикой и пафосом народной борьбы»...

Художник Сергей Юткевич

Многие из наших известных кинорежиссеров были в молодости художниками — скульптором был Михаил Ромм, театр и Мексику и свои будущие фильмы рисовал Эйзенштейн, художником был и Сергей Юткевич.

Он был художником театра и журнала, делал эксцентрические декорации и рисунки. Эксцентрика, выдумка, озорство были художественной романтикой того времени, они большей или меньшей частью входили во все живое искусство. Тот, кто не проходил этой молодой школы времени, не мог, по-моему, и в дальнейшем почувствовать подлинный тонкий вкус реальности, ее очарование и глубину, то, что определило дальнейшее развитие искусства.

Хорошо, что на молодость нашего поколения выпали Вхутемас, поэзия Маяковского, театр Мейерхольда, «Броненосец «Потемкин» — все страсти и увлечения нового искусства. Были тогда и злободневность «Синей блузы»,



Режиссер Н. Форегер. 1921



Жиль — персонаж спектакля «Парад шарлатанов» (театр Форегера). 1923

Сергей Эйзенштейн. 1926



Портрет художника Ю. Анненкова. 1923



Игорь Ильинский в роли Тапиоки в спектакле «Три вора» («Процесс о трех миллионах»)



Зинаида Тарховская в спектакле «Внешторг на Эйфелевой башне» Г. Козинцева и Л. Трауберга. 1923



Обложка к поэме А. Блока «Двенадцать». 1919

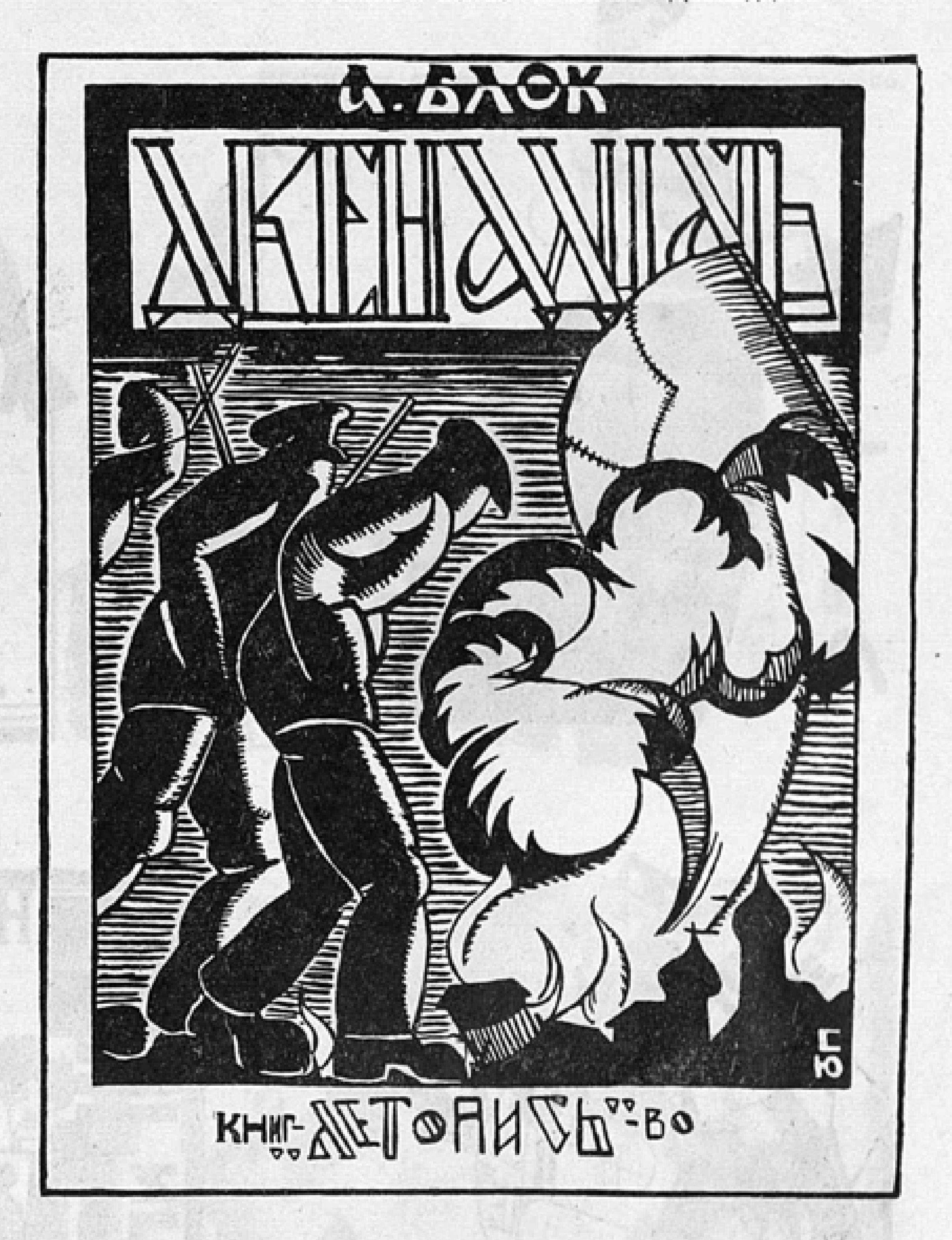


Иллюстрация к поэме А. Блока «Двенадцать». 1919



эксцентризм фэксов и Форегера. Тогда же родилась изящная, острая и веселая Турандот.

Сергей Юткевич был молодым человеком своего времени — он прошел все его увлечения и испытания, все восторги и неудачи нового искусства. Он стал зрелым человеком, прекрасным режиссером кино, и я убежден, что он сохранил нежную любовь к своей молодости, которая всегда была против банальности, против сухости чувств и форм — за художественность, за новизну, за жизнь. И эта молодая закваска всегда помогает всем и Юткевичу, конечно, тоже.

Он рисовал тогда клоунов и актеров, своих друзей и тех, кого любил заглазно — Сергея Эйзенштейна и Чарли Чаплина, Владимира Масса и Бестера Китона.

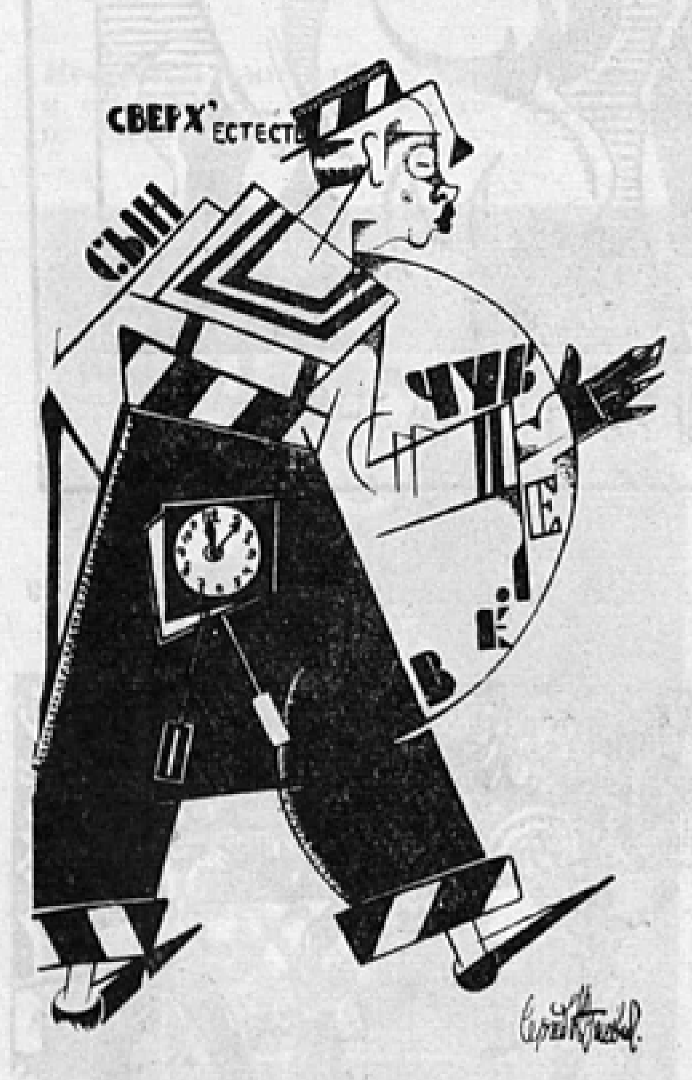
Актеры и клоуны, гимнасты и акробаты, нарисованные в самых острых движениях, приправленные самыми острыми сдвигами формы, жили во всех журналах того времени,

Розалинда (к пантомиме «Арлекиновы злоключения»). 1920

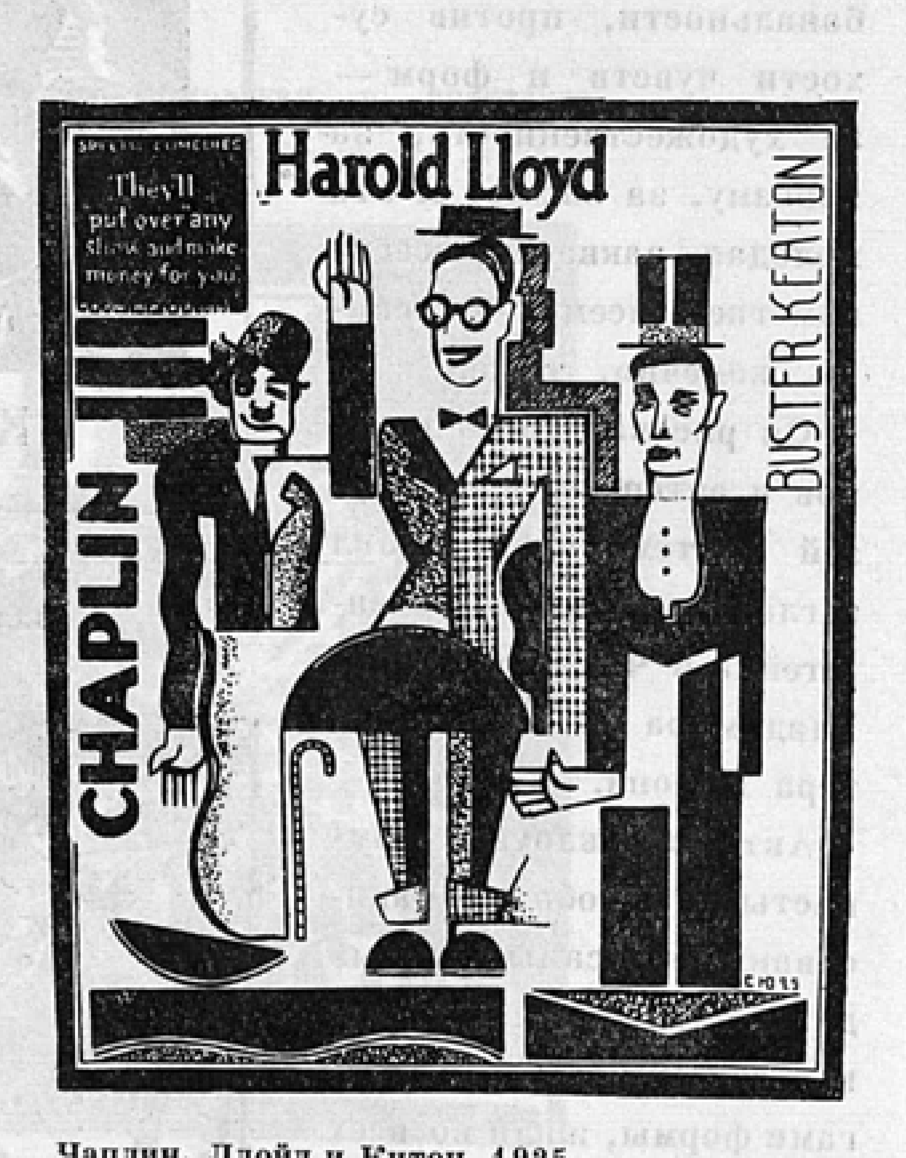


Инженер из пьесы «Газ» Кайзера (БДТ). 1923





И. Чувелев в спектакле «Сверхъестественный сын». 1922



Чаплин, Ллойд и Китон. 1925

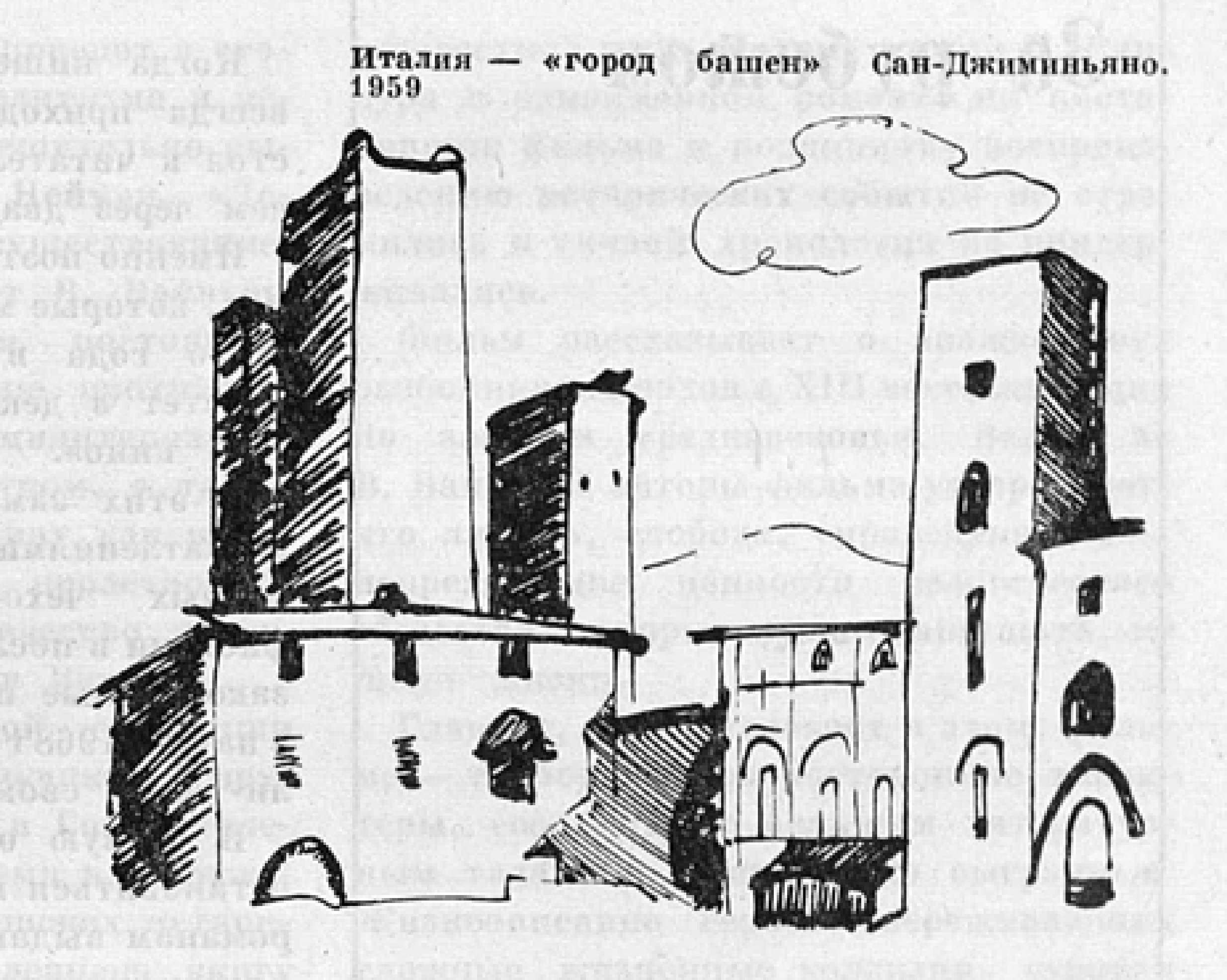
где писалось о театре, о цирке, о кино.

Потом Юткевич работал как декоратор в театре — он был художником спектаклей Блока и Маяковского, Мольера и комедии дель'арте. Декорации эти образны, живописны — хорошо было бы, чтобы и теперь Юткевич почаще работал в театре как художник.

Прошли годы, и теперешний зрелый Юткевич не бросает своей профессии художника. Он делает изредка декорации для театра и, что мне особенно приятно, рисует в итальянской поездке башни Сан-Джиминьяно. Значит, он не забывает, что он художник, и я желаю ему и в этом тоже дальнейших успехов.

Ю. ПИМЕНОВ,
лауреат Ленинской премии

Италия — «город башен» Сан-Джиминьяно. 1959



Эскиз декорации и персонажей к пантомиме Вольмара Люциуса (Вл. Соловьева) «Арлекиновы злоключения»

За рубежом

Из чехословацкой тетради

Заметки кинодраматурга

Михаил Маклярский

Когда пишешь журнальную статью, всегда приходится учитывать, что на стол к читателю она ляжет не раньше, чем через два-три месяца.

Именно поэтому рассказ о новых фильмах, которые мне довелось увидеть летом этого года в Чехословакии, читатель прочтет в декабрьском номере «Искусства кино».

В этих заметках я хочу поделиться впечатлениями о трех произведениях, созданных чехословацкими кинематографистами в последнее время. Эти фильмы, законченные постановкой в 1967 году и в начале 1968 года, только-только начинали тогда свою экранную жизнь.

В первую очередь, полагаю, следует остановиться на фильмах, сделанных по романам выдающегося чешского писателя-коммуниста Владислава Ванчуры «Маркета Лазарова» и «Капризное лето».

Писатель Владислав Ванчура начал свою литературную жизнь сразу после первой мировой войны. Решающее значение в развитии его творчества сыграла Великая Октябрьская социалистическая революция.

Еще молодым литератором Ванчура примкнул к группе прогрессивных чехословацких писателей «Деветсил», возникшей в 1920 году под влиянием революционного подъема, охватившего тогда буржуазную Чехословакию. Из старшего поколения писателей в «Деветсил» входили такие литераторы, как С. Нейман, Й. Гора, М. Майерова. Из молодых — В. Незвал, Ю. Фучик и другие. Творчество этих литераторов было пронизано духом революционной борьбы, верой в неизбежность победы социализма. В середине двадцатых годов «Деветсил» в связи со спадом революционной волны и временной стабилизацией капи-

тализма совершил крутой поворот в сторону буржуазного космополитизма и декадентства, против чего решительно выступили Ю. Фучик и С. Нейман. «Деветсил» прекратил свое существование.

Для литературных работ В. Ванчуры всегда было характерно постоянное стремление к разоблачению противоречий капитализма, борьба с милитаризмом, национализмом и мещанством, а также глубокая вера в пролетариат как носитель будущего. «Класс пролетариата сам по себе означает человечество, жизнь и мир»,— писал Владислав Ванчура.

Во время фашистской оккупации В. Ванчура вместе с Ю. Фучиком и другими активно участвовал в Сопротивлении. В это же трудное время в содружестве с группой видных чешских историков он создал свою последнюю книгу «Картины из истории чешского народа» — яркое выражение национального самосознания чехов, их воли к борьбе с фашизмом.

В 1942 году выданный гестаповским провокатором В. Ванчура был арестован и вскоре расстрелян. Чехословацкое правительство посмертно присвоило В. Ванчуре звание народного художника Чехословацкой республики.

Длительное время в чехословацкой кинематографии господствовало мнение, что произведения В. Ванчуры трудно экранизировать. Такая точка зрения мотивировалась особенностями литературного стиля писателя, по-своему раскрывавшего пластичность и красоту чешского языка.

Фильм «Маркета Лазарова» — первая попытка экранизации прозы Ванчуры — поставлен режиссером Франтишеком Влачилом.

По своему содержанию эта картина в известной мере историческая. Но только в известной мере. Потому что ни В. Ванчура в одноименном романе, ни постановщик фильма к подлинному воспроизведению исторических событий не стремились и точной хронологии не придерживались.

Фильм рассказывает о вражде двух разбойничьих родов в XIII веке, живущих по законам средневековья. Вслед за В. Ванчурой авторы фильма утверждают, что любовь, свобода, справедливость — непреходящие ценности человеческого общества, которые нужно защищать, не щадя жизни.

Главное, что привлекает в этом фильме,— глубокие и разносторонние характеры, созданные с большим литературным талантом и интересно сыгранные. Жизнеописание героев, переживающих сложные жизненные коллизии, суровая борьба с природой, защита своего понимания истины и справедливости — все это составляет основное содержание ленты.

Интересно изобразительное решение фильма. Точные композиции кадра, выразительные, необычные мизансцены, картины суровых зим и весен, снятых как бы в полумраке и контрастирующих с солнечным сиянием летних эпизодов. Можно с уверенностью сказать, что изобразительная сторона фильма воспроизводит на экране не только сюжет и характеры, созданные писателем, но и саму атмосферу его романа. Подобное при экранизации классического произведения встречается не часто.

Вместе с тем в фильме есть, на мой взгляд, и довольно серьезные просчеты. В первую очередь это избыточная и порой бессмысленная жестокость отдельных сцен, любование насилием, мешающий художественному восприятию откровенный натурализм.

Можно упрекнуть режиссуру и в некоторой затянутости фильма, особенно в его последней трети и, как мне показалось, в не совсем четком финале.

Вторым и довольно весомым аргументом в пользу того, что проза Ванчуры достойна экранизации, можно считать цветной фильм «Капризное лето», поставленный молодым режиссером Иржи Менцелем.

В «Капризном лете», решенном режиссером в жанре лирической кинопародии, сам Менцель играет роль фокусника Арноштека. Для тридцатилетнего режиссера играть в своих фильмах (да и не только в своих), видимо, стало уже традицией.

Действие картины происходит во времена буржуазной Чехословакии, в третьеразрядном курортном городишке Кроковы Вары. Солнца здесь бывает мало. Небо почти всегда затянуто тяжелыми свинцовыми тучами. И вот в этом городке хозяин местной купальни Антонин Дура и его друзья ксендз Рокус и отставной майор Гуго ежедневно вместе купаются, болтают о всякой всячине. Так проходит их жизнь. Томимая скукой и бездельем жена Дуры иной раз пытается привлечь к себе внимание то ксендза, то майора. Но эти бывшие ловеласы успешно противостоят ее кокетству. По их мнению, крепкая мужская дружба стоит больше, чем мимолетный флирт.

Действие фильма начинается с того, что сонную, размеренную жизнь городка нарушает появление зеленого фургона бродячих циркачей. Это приехали на гастроли фокусник Арноштек и его партнерша красотка Анна. И сразу все приходит в движение. Госпожа Дурова, которой надоел ее толстяк муж, надеется, что фокусник разбудит в ней уснувшую чувственность. А господин Дура и его компаньоны — любители красного вина и словесных поединков,— пытаясь воскресить времена, когда они разбивали сердца девиц и провинциальных дам, начинают усиленно, соревнуясь друг с другом, ухаживать за Анной и попадают в сети молодой обольстительницы.

В течение трех дней и трех ночей три приятеля поочередно пытаются добиться от красавицы взаимности и все трое терпят неудачу. Жена Дуры в первый же день застает мужа наедине с Анной в пляжной кабине и устраивает ему скандал. На другой день во время потасовки с пьяной компанией, пытающейся проникнуть в цирковой фургон, ксендзу, который в это время объясняется Анне в любви, надрывают ухо. На третий день Арноштек, случайно ранивший себя во время предыдущего выступления, в представлении не участвует. Программу ведет одна Анна. Стройная, в розовом трико с блестками, она неотразима, и майор уговаривает ее отправиться к нему.

На рассвете, когда майор, так и не добившийся от Анны взаимности, провожает ее в зеленый фургон, на него с дубиной в руках набрасывается подкарауливший их Арноштек. Майор даже не защищается...

Настает полдень последнего, четвертого дня. Друзья встретились вновь и рассказывают друг другу о своих злоключениях. Возвращается от Арноштека разочарованная госпожа Дурова. Идут заключительные кадры: Арноштек и Анна собирают свой реквизит, уезжают, оставляя в душе незадачливых кавалеров чувство грусти. Идет дождь, и господин Дура глубокомысленно изрекает: «Лето было капризным и неудачным».

Звучит прелестная, в тон фильма и унылого пейзажа, музыка композитора Иржи Шуста.

В «Капризном лете» запоминаются не только яркие комедийные ситуации, граничащие порой с фарсом, не только интересное цветовое решение, но и превосходная работа актерского ансамбля.

И Рудольф Грушинский — в роли Дуры, и Властимил Бродский — в роли ксендза, и Яна Дрыхалова — Анна, и Мила Мисникова — Дурова бережно донесли до зрителя характеры и трудный язык диалогов, созданных писателем В. Ванчурой.

Несмотря на чуть фарсовую фривольность содержания, «Капризное лето» имеет такой подтекст: даже иллюзия любви способна сделать жизнь каждого человека лучше и чище.

Небезынтересны для нашего читателя некоторые соображения, высказанные режиссером перед демонстрацией фильма:

«Наиболее серьезной проблемой для себя я считал сохранение диалогического строя персонажей Владислава Ванчуры. После долгих раздумий я решил не только не менять диалог, написанный писателем, но попытаться сохранить все его малейшие оттенки. В то время как в обыденной речи мы говорим, например: «треплешься», герои Ванчуры говорят: «Я живо чувствую, что вы, маэстро, болтаете». В последнее время наша разговорная речь претерпела много искажений, и мы должны ценить настоящий литературный язык.

Разумеется, у артистов в связи с этим возникло множество затруднений. Говорить литературно и в то же время, чтобы это звучало разговорно, очень трудно. Я выбрал таких актеров, которые с этим справились. Все они необыкновенно талантливы и интеллигентны».

Под свежим впечатлением от «Маркеты Лазаровой» и «Капризного лета» я отправился в один из стариннейших и очаровательных городов республики — Ческе-Будейовице, которому совсем недавно, в 1965 году, исполнилось ровно семьсот лет.

Город Ческе-Будейовице окружен огромными садами, между улицами, башнями, домами, остатками древних укреплений вьется мощная Влтава со своим притоком Мальше, а всю эту милую и тщательно сохраненную старину окружает могучим кольцом современная промышленность, созданная за прошедшее двадцатилетие, новые кварталы жилых домов. Живут в этом городе милые и веселые люди, которые заслуживают, чтобы для них создавали хорошие фильмы. Тем более что кино, как и в других городах Чехословакии, здесь очень любят. Кинотеатры не пустуют, конечно, когда на экране показывают стоющие картины. А это, скажем прямо, бывает далеко не всегда.

Многие чехи и словаки, с которыми я беседовал, не раз заявляли мне о своих дружеских чувствах к советскому народу, первой стране социализма. И все это говорилось в то время, когда антисоциалистическая и антисоветская пропаганда ряда газет, радио- и телекомментаторов пыталась сделать все, чтобы взорвать эти прочно сложившиеся в чехословацком народе за последние четверть века взгляды и мнения.

Эти заявления делались также вопреки шипению «туристов» из ФРГ, пытавшихся убедить некоторых своих недальновидных собеседников в преимуществе перед социализмом их «райской» жизни в боннской республике.

— Мы, — с пафосом ораторствовал при мне один западный немец, владелец крупной фирмы, торгующей пушниной в Мюнхене, — можем все и всех купить! Совсем недалеко то время, когда Чехословакия

поймет наш образ жизни и вернется в наши объятия. Мы богаты и сильны,— закончил он свою тираду, показывая большие фотографии, которые он вытащил из объемистого портфеля, иллюстрирующие мощь западногерманского бундесвера.

Слушая незадачливого агитатора из ФРГ, я вспомнил беседу, которая состоялась у меня накануне отъезда из Ческе-Будейовице с работником городского народного совета. Моему собеседнику было около тридцати пяти, и у себя в городе он считался одним из лучших игроков в гольф.

— Мы можем,— сказал он,— не соглашаться, спорить с той или иной статьей в советских газетах, не принимать тот или иной ваш фильм, но мы никогда не забудем, что нашу страну и наш народ освободили от жесточайшего ига фашистской оккупации Советская Армия и наша Коммунистическая партия! И никому не разрешим это забыть!.. Не разрешим ронять авторитет Коммунистической партии.

Несколько дней спустя я искренне пожалел, что эти слова не слышали вместе со мной авторы фильма «Стыд».

Полемическая горячность настолько увлекла их, что они потеряли чувство социальной ответственности художника. Лобовая тенденциозность привела их в политический и художественный тупик. Фильм получился невыразительный, на мой взгляд, крайне неудачный, местами удивительно наивный, хотя и режиссер Ладислав Хельге и сценарист Иван Кржиж совсем не новички в кинематографе.

О чем же повествует эта картина?

...Двадцать лет председатель райкома партии Панек, пришедший на руководящую работу прямо от станка, отдал общественной деятельности. У него уже давно нет никакой личной жизни. Он весь, как говорится, в делах. И район, в котором он работает, процветает. Панек пользуется авторитетом. Его знают все, и он знает всех.

Милая улыбка, внимательное отношение к людям, готовность помочь каждому — таким представляют в начале фильма своего героя авторы и актер Юлиус Пантик (о котором следует сразу сказать, что это хороший профессионал, обладающий особенным обаянием и удивительно подвижным лицом).

Но в один, как говорится, прекрасный день, в тот самый, когда по окончании учебы, наконец, возвращается любимая и единственная дочь председателя Саша (ее довольно бесцветно играет актриса Ида Ропачова), чтобы здесь учительствовать, Панек получает огорчительное известие: арестован Квасил — председатель процветающего сельскохозяйственного кооператива, пользовавшийся особым покровительством Панека.

Вначале Панек категорически отвергает выдвинутые против Квасила обвинения, он считает, что арест необоснован. Но доказательства обвинения убедительны: не только финансовые махинизации и злоупотребления вменяются в вину Квасилу. Он еще и растлитель — изнасиловал четырнадцатилетнюю девочку.

Потрясенный Панек выезжает в деревню, где работал Квасил. Вместо привычных подобострастных улыбок он видит на лицах людей недоверие. Крестьяне понимают, что он приехал защищать неправое дело. И уверенность Панека в самом себе рушится. Все его попытки вернуть расположение людей, которое еще вчера ему казалось незыблемым, безрезультатны. Он беседует с матерью изнасило-

ванной. И режиссер не жалеет мрачных красок, создавая этот эпизод. Толстая, безобразная, грязная женщина втаскивает за руку не менее толстую девчонку с кретиническим лицом. Нет, мать совсем не протестует против насилия. Она возмущена лишь тем, что ей ничего не заплатили за позор дочери, а «деньги между прочим пригодились бы для приданого» ...

Панек просит секретаря партийной организации, которого авторы рисуют глупым и недальновидным демагогом с чертами солдафона, созвать колхозное собрание. Он хочет услышать, что думают люди о Квасиле.

Небольшой зал наполовину пуст. Основная масса членов кооператива не явилась — пьет пиво и сливовицу. На собрание пришли лишь те, кто соблазнился возможностью бесплатно посмотреть фильм. Члены президиума заняли свои места на сцене. Секретарь произносит пустую, лишенную содержания речь и предоставляет слово Панеку. Но он говорить отказывается. Сначала пусть скажут члены кооператива, как они собираются дальше жить и работать.

Но люди молчат... Минуту... другую... третью... Никто не хочет говорить... Секретарь растерянно смотрит на Панека.

Вдруг поднимается пожилая женщина. В глазах секретаря мелькнула радостная улыбка: наконец-то!

— Говори, говори!— поддерживает он женщину.

— Когда начнется кино? — спрашивает она под хохот собравшихся.

Потрясенный Панек соскакивает со сцены и убегает с собрания.

В машине Панек возвращается домой. Здесь происходит важный для концепции фильма его разговор с женой. На ее предложение вернуться на производство он кричит:

— Мне уже за пятьдесят! Я привык к другой жизни... к другому достатку... Какой из меня теперь рабочий.

Тут же его дочь Саша объявляет, что уезжает работать в другой район. Она не желает получать никаких выгод от незаслуженного авторитета отца. И Панек находит единственный «выход». На райкомовской машине он снова возвращается в «процветающий» кооператив, бедность которого настолько очевидна, что никак не поймешь, почему Панек не видел этого раньше. Ведь кооператив находится буквально под боком райцентра, и бывал председатель здесь не раз. Панек напивается так, что даже не может самостоятельно добраться домой...

Такова вкратце фабульная основа этого фильма. Что же касается духовного мира Панека, его принципов и идеалов, нравственного содержания его жизни, то это остается за кадром, за пределами внимания художников, хотя фильм до невозможности затянут.

Перед зрителем заданная схема, которую всем своим мастерством пытается оживить актер. Но преодолеть бедность материала, наполнить содержанием невыразительные события — дело трудное и в искусстве неосуществимое.

Конечно, никто не имеет права навязывать художнику ни тему, ни направление его творческого поиска. Все дело лишь в том, как понимать этот поиск, как разрабатывать ту или иную художественную задачу.

В фильме «Стыд» вместо живого отражения действительности с ее противоречиями и сложностями наличествует голая иллюстрация, сконструированная для доказательства авторской тенденции, о которой весьма откровенно рассказал

Ладислав Хельге в опубликованном в чехословацкой кинопечати интервью с ним:

«...Может быть, фабула, рассказывающая о судьбе одного руководящего работника, который начинает отставать от жизни, взята из реальности... Однако мой фильм не просто отражение индивидуальной судьбы. В гораздо большей степени — это обобщение процесса, который мы наблюдаем в течение последних лет. Вместе с главным героем, председателем райкома Панеком разбиты все те, кто шел с ним вместе, кто вместе с ним боролся за прогресс...»

Я думаю, что комментировать это заявление излишне.

Работа над фильмом «Стыд» заканчивалась в конце 1967 года.

Мне рассказывали чехословацкие товарищи, что ряд работников Баррандовской студии были решительными противниками постановки этого фильма. Однако фильм тем не менее вышел и, более того, демонстрировался на Карлововарском международном кинофестивале, хотя по своим художественным достоинствам (я уже не говорю об идейных) не имел на это, по моему мнению, никаких прав.

Ревизионистская критика правильно поняла идейное назначение этой картины. Фильм, который пытается доказать банкротство Коммунистической партии за двадцать лет, фильм, который утверждает, что партия и народ разъединены,— не менее важное оружие для реакционеров, чем подпольный радиопередатчик.

В докладе на августовском пленуме ЦК КПЧ говорится весьма определенно: «Мы исходим из убеждения, что единство нашей партии и народа сохранилось, что лишь на этой основе возможно дальнейшее развитие у нас социализма. Эту основу мы не должны разрушать при любых обстоятельствах, если не хотим допустить, чтобы коммунисты перестали быть руководящей политической силой в сознании и в сердце наших народов».

Естественно, что все сказанное мною о «Стыде» — есть мое личное впечатление. И вместе с тем я счел своим долгом писателя и кинематографиста сказать Ладиславу Хельге все, что думаю о его фильме.

Чехословацкая социалистическая кинематография внесла немалый вклад в мировое киноискусство. «Магазин на площади», «Репортаж с петлей на шее», «Покушение», «Обвиняемый» и ряд других фильмов известны многим нашим зрителям. И все эти победы возникают тогда, когда, развивая традиции национальной культуры, чехословацкие кинематографисты своим искусством утверждают торжество социализма. А картины, подобные «Стыду», может быть, против воли их авторов, пошли на вооружение пропагандистского аппарата реакции.

Прага — Москва

Две встречи

(Из записной книжки)

Н. Мар

1. Вторая дочь

Ей двадцать два года, но это строго формально, так сказать, паспортно: на вид ей не больше семнадцати... Невысокого роста, тоненькая, как тростинка, Тху Хиен, признаюсь, околдовала меня улыбкой и огромными, сияющими глазами. Сейчас она — одна из самых ярких актрис Демократической Республики Вьетнам, хотя только совсем недавно снялась в своем самом трудном, первом фильме.

Как же это произошло? Чем отличается ее судьба от судеб иных кинозвезд в мире? Отложились ли в истории юной вьетнамской актрисы время и народная жизнь? Думаю, что в самой большой мере.

Тху Хиен пока не говорит по-русски. Но это не беда. Нам нетрудно беседовать. Во-первых, между нами — переводчик, а во-вторых, интервью дает чуткая актриса: если я не все понял в ее ответе, она сейчас же «сыграет» его... Теперь я хочу привести, так сказать, живую запись нашего памятного разговора.

— Где и когда вы родились, Тху Хиен?

— В 1946 году в городе Ханое.

— В какой семье?

— Мой отец — заводской рабочий. А мать — домашняя хозяйка. Семья у нас большая — родители и пятеро детей. Я— второй ребенок и вторая дочь...

— Где вы учились?

— В средней школе. И кончила ее. Раньше, до освобождения нашей страны это было бы, конечно, невозможно: учились только дети богатых... Но теперь все наши ребята учатся. Учились, конечно, и мои сестры, братья...

— Откуда же у вас тяга к искусству?

— Сама не знаю... Папа у нас большой любитель музыки, танцев. Он и сам хорошо поет. Бывало придет с работы, с завода, поест и берется за свою гитару. Он часто водил нас, детей, на спектакли и концерты. Я была еще совсем маленькой, он брал меня с собой и шел на концерт народной музыки. Мы, вьетнамцы, очень любим музыку, пение, танцы, живопись... чувство красоты в нашем народе высоко развито... Отцу сейчас— пятьдесят. Рядовой рабочий, он ныне член дирекции завода, на котором, между прочим, работает и моя старшая сестра. Коммунист, конечно. Сейчас ему, правда, не до музыки, не до гитары: война идет с жестоким врагом... Вы, конечно, хорошо знаете, что делают американские империалисты во Вьетнаме. Заокеанские убийцы принесли на нашу землю много горя, но они никогда не поработят народ, который весь как один человек готов победить или умереть. Не победят еще и потому, что все в нашей стране, даже искусство, посвящено сейчас суровой борьбе...

— Когда вы впервые задумались об искусстве и как это произошло?

— Вы имеете в виду кино? Но вы, вероятно, знаете, что в нашей республике оно родилось совсем недавно, при народной власти, и сейчас, став оружием борьбы, бурно развивается. У нас есть теперь свои киностудии, режиссеры, актеры, операторы... Конечно, в условиях войны создавать искусство очень трудно, но даже огонь американского напалма в данном случае бессилен: народная вьетнамская кинематография растет, как сказочное дерево... У нее очень много друзей и помощников. Я только одна из многих. А все началось, когда мне было 15 лет. После школы танцевала в ансамбле. Эта боевая работа требовала много сил и приносила много радости. Четыре года я ездила с ансамблем по городам и селам. Все мы, певцы и танцоры, объезжали воинские части и давали концерты для солдат. Бывало, они только что вышли из боя, конечно, очень

устали — и вот наш концерт. Бойцы говорили, что это самый лучший отдых для них. Я танцевала с другими девушками. И вот однажды в ансамбле неожиданно появился наш известный кинорежиссер товарищ Чан Мин. Познакомившись со мной, расспросив об учебе, семье, моей театральной работе, он предложил сниматься в фильме, посвященном герою нашей борьбы с американскими империалистами. Конечно, это предложение было для меня совершенно неожиданным. Кино! Прекрасное и таинственное для меня в ту пору искусство. Могла ли я о таком когда-нибудь всерьез думать?.. Поначалу я оробела и, признаться, не знала даже, что мне сказать режиссеру. Но потом, осилив страх, я все-таки ответила: «Попробую!»

— С чего же началась работа? Кого вы должны были играть?

— Мне предложили сначала пройти пробные съемки. Оказывается, кроме меня режиссер пригласил еще восемь девушек, юных актрис. Никто из них, разумеется, не отказался от столь почетного предложения. Но в итоге повезло все-таки мне: режиссер предложил мне роль юной жены героя войны с американскими империалистами. Не скрывая трепета, я согласилась. С этого, собственно, все и началось...

— Что значит «все»?

— Работа над ролью. Она была нелегка... Главным героем фильма был молодой южновьетнамский патриот. Его прообразом послужил один из наших национальных героев, павший в борьбе с захватчиками. Его юная подруга, как и он, родилась и выросла в Южном Вьетнаме. Она полюбила его. Тогда ей было 20 лет. Когда я вышла замуж, мне тоже исполнилось двадцать... У нас, на Севере, в ДРВ, я встречала таких юных девушек с Юга. Мужественные, нежные, трудолюбивые — они всегда покоряли меня своей цельностью. Одна из них, рассказав как-то о своей нелегкой судьбе, решительно заметила мне, что личного счастья не может быть без свободы и счастья народа. «Пока американцы топчут нашу вьетнамскую землю, все помыслы мои принадлежат только победе»,— призналась эта девушка, которая тоже недавно полюбила, вышла замуж и которую американская агрессия вскоре разлучила с любимым. С волнением слушая этот рассказ, я легко поняла ее...

— Почему?

— Потому что в двадцать с небольшим лет мне пришлось пережить то же самое. Я тоже полюбила и вышла замуж. Мой Фан Тхо — музыкант. Теперь он учится на звукооператора и, как все наши патриоты, занят сейчас главным делом — защитой Родины. Мы редко видимся с мужем, но я не хнычу, не тужу. Ведь идет тяжелая, страшная война, принесшая много горя миллионам вьетнамцев и нашей семье тоже...

— Кто-то в семье пострадал?

— Прежде всего мы остались без жилья, ибо в наш родной дом попала американская бомба. Благо, что в этот час там никого не было. А дом сгорел весь, дотла, и наша семья теперь переехала в деревню, что в нескольких десятках километров от Ханоя. Кроме того, от рук американских бандитов тяжело пострадал мой младший брат... Его сильно контузило. Его долго лечили. Врачи сделали все возможное. Теперь он учится в школе. Каждый день идет в траншею...

— В траншею?

— Наши дети вынуждены учиться под землей. Но и сюда залетают осколки американских бомб... Так недавно погибла моя подруга, студентка второго курса медицинского института. Ей был только 21 год...

Как видите, мои первые артистические университеты пришлись на очень трудную пору народных испытаний... И наш фильм, как и все вьетнамские киноленты, рождался под вражеским огнем. Может быть, именно это суровое обстоятельство и дало мне силы сыграть роль молодой патриотки, которая даже любовь подчинила делу победы народа над жестоким врагом. Это— правда! Я видела такое много раз, такова суровость нашей борьбы, таков смысл нашего искусства.

— Ваш фильм «Нгуен Ван Чой» был показан в Москве, и москвичи встретили его очень тепло.

— Я знаю — и это было большой радостью для всех нас и для меня, вьетнамской киноактрисы. Успех в Москве — это очень много! Должна признаться — я очень люблю русскую литературу. Когда я прочитала «Анну Каренину» Толстого, «Мать» Горького и книгу великой воли, написанную Николаем Островским,— я ощутила, что сразу стала богаче. А потом — советские фильмы... Наверное, придется долго перечислять их, чтобы назвать все, что мне полюбились... Впрочем назову лишь одно имя — Инна Макарова. Что за удивительная актриса! Сколько она источает света и поэзии... Макарову я полюбила всей душой. Как богато дарованиями советское кино!

— Чем вы больше всего дорожите в искусстве, Тху Хиен?

— Тем, что оно делает для народа, для его победы над заклятыми врагами нашей свободы и независимости. Я только начала работу в кино, и все же позвольте мне сказать вам прямо: если искусство уходит в сторону от народной жизни — оно умирает, еще не успев родиться!

— О чем вы мечтаете, Тху Хиен?

— Как и каждая вьетнамская женщина, прежде всего я думаю о победе над врагом, о мирной жизни своей свободной Родины — Демократической Республики Вьетнам... И еще, конечно, как и всякая молодая женщина,— о детях. У меня их, наверное, будет четверо — два сына и две дочки. Двое для папы и двое для мамы. Уж они — я надеюсь,— не будут знать, что такое американский напалм... Но я им расскажу обо всем, ибо, чтобы любить свою землю, надо знать, сколько народной крови было пролито за ее свободу. Расскажу и о поездке в Советский Союз, о вашей прекрасной стране, о советских людях, дружественных, добрых, сердечных...

Каждый день, когда я читаю в газетах сообщения о титанической борьбе вьетнамского народа с лютыми врагами, я вспоминаю этот диалог, вспоминаю Тху Хиен, в судьбе которой видится мне прекрасная будущность ее народа.

2. Они снимают в Сайгоне

Я хочу представить вам, читатель, этих удивительных, хотя, на первый взгляд, и ничем особенно не приметных людей. На вид — штатские, неторопливые, даже застенчивые люди... Но они, что называется, в самом пекле войны. Они просыпаются под тяжелыми ударами американских бомб, весь день не расстаются с кинокамерой и автоматом и засыпают поздним вечером, когда по земле предательски мечется пламя напалма... Это южновьетнамские кинематографисты, люди высокой отваги. Пламя боя вот уже сколько лет является главной темой их творчества, постоянной атмосферой съемок, темой и материалом их неповторимых фильмов.

Итак, вот они наши друзья из Южного Вьетнама, герои-кинематографисты, которым легче снимать трое суток без сна под бомбами и пулями, у черта, что называется, в зубах, чем вести разговоры с прессой.

Нгуен Ван Чонг — сценарист, автор многих фильмов, заместитель директора киностудии «Освобождение», единственной, думаю, в мире киностудии, которая уже не первый год днем и ночью снимает и выпускает фильмы под вражеским огнем.

Друг и коллега сценариста — Во Тхан Сон, кинооператор. Месяцами не выходит из зоны огня. Снимает. Днем и ночью, когда есть что снимать, когда идут бои с врагом, а это вот уже сколько времени происходит в Южном Вьетнаме ежедневно, постоянно. Поэтому Во Тхан Сон давно привык спать по-солдатски, в окопе, положив голову на камеру. Поэтому у него иногда болят уши от внезапной тишины, которая очень редко бывает между боями. Поэтому его и наградили боевым орденом...

...Я не раз смотрел фильмы южновьетнамских кинематографистов, пытаясь представить себе обстановку, в которой они рождались... И вот счастливый случай свел меня с их авторами. Теперь есть возможность узнать обо всем, так сказать, из первоисточников. Но прежде всего меня интересует дорога, которая привела их в кинематограф.

— Вы правы — дорога в искусство у каждого своя,— неторопливо начинает Нгуен Ван Чонг.— Моя началась несколько необычно. Мой отец долгие годы занимался национальной медициной. Лечил людей, готовил лекарства. Одним словом, медик. Что к этому добавить? Вся моя семья родом из Сайгона. Я тоже родился там в 1925 году. Жили мы бедно, но дружно... Пришла пора, и отцу удалось устроить меня в школу, что было в те годы очень трудно. Мне пришлось и учиться и работать, то есть кормить себя. Едва я закончил школу, страну охватило пламя народной войны с французскими колонизаторами. Ушел в народную армию солдатом. Девять лет пришлось воевать с французскими империалистами. Девять лет — это немалая часть жизни... Попал в плен, сидел во французской тюрьме и там, в камере, начал писать. Сначала очерки, потом рассказы о пережитом. Писал для газеты, которую наши выпускали в подполье. Писал каждый день, когда удавалось и когда стража не следила за мной. Я столько пережил и нагляделся, что мне просто необходимо было рассказать об этом комунибудь.

— И долго вас держали французы в тюрьме?

— Порядком... Потом я, наконец, вырвался. И меня направили работать в нашу военную газету. Был корреспондентом, был и редактором, но выше всего на свете ставлю репортерскую должность. Это, пожалуй, самое ответственное дело — видеть и фиксировать историю. Для народа и для себя. Писал я много — и очерки, и репортажи, и заметки... Исписал, наверное, гору бумаги. Писал о боях, бомбардировках, мужестве наших людей, злодействе американцев, разбое оккупантов на улицах Сайгона, их беспробудном пьянстве в черных кабаках с падшими женщинами... Я вел репортерскую летопись и считал это самым важным из того, что мог тогда делать для народной победы...

— И как же газета привела вас в кино?

— Очень просто. Наш Национальный фронт Освобождения Южного Вьетнама решил создать свою собственную киностудию «Освобождение», и мне поручили написать сценарий для документального фильма. Поначалу я очень удивился всему этому...

— Почему?

— То есть как так «почему»? Ведь это произошло в 1962 году... Какой же дальновидностью и верой в победу надо обладать, чтобы создавать свою киностудию в самом начале национальной войны с ин-

тервентами и их пособниками. Вот уж действительно к партизанскому штыку приравняли и перо и кинокамеру...

— И как же началась ваша работа для студии «Освобождение»?

— Сразу! Я написал сценарий. О героях наших трудных боев за свободу Южного Вьетнама. Конечно, тогда не хватало опыта, умения, но я все-таки рискнул, попробовал. Писал днем и ночью. С упоением. Ни о чем больше не думая. И по этому сценарию сняли картину. Вроде она понравилась зрителям. Потом мне поручили второй, третий сценарии... Наконец еще один. И он назывался так: «Мы полны решимости бороться и победить американского агрессора». Между прочим, именно этот наш фильм получил премию на Международном кинофестивале в Лейпциге в 1966 году. Не скрою, это было очень приятно всем нам.

— Я видел сайгонские съемки ваших кинооператоров...

— Чему же удивляться, ведь Сайгон — вьетнамский город, он построен, украшен моим народом. Мы не собираемся отказываться от Сайгона. Он был и всегда будет нашим городом. А снимаем мы там свои фильмы не первый раз.

— Это, конечно, дело непростое...

— Само собой... Вы, пожалуйста, не забывайте, что, во-первых, рядом с Сайгоном, всего лишь в 15 минутах езды от него, находится наш партизанский район. Вы не видели фильм «Партизаны Ку-ти»? Эта лента как раз об этих местах. Здесь, рядом с Сайгоном, в 30 километрах от него, живет и крепнет народная власть. Ку-ти — пригород Сайгона, богатая земля, цветущий субтропический зеленый мир... Американцы сотни раз бомбили Ку-ти со своих «Б-52» и сколько раз штурмовали его! И все равно Ку-ти остается свободным партизанским районом. Здесь живут в землянках, в блиндажах. В земле отрыты даже «многоэтажные» дома — для школ и многодетных семей. Трудно, но все-таки народ живет свободно, работает, воюет и даже смотрит наши кинофильмы. Все население Ку-ти — это партизаны. Вот, к примеру, 17-летний Чонг Тхи Гинг. На вид еще совсем юнец, а по сути — закаленный солдат. Вместе со своими друзьями он уничтожил 180 американских захватчиков... Мы не раз снимали героев здесь, под Сайгоном...

— А в самом Сайгоне?

— И в нем — тоже. Народ помогает нам снимать. Он укроет кинооператора, накормит, напоит его, во всем поможет на съемках. В Сайгоне мы уже сняли несколько фильмов, и все, конечно, с помощью народа. Но об этом вам поведает лучше мой друг, оператор...

Тридцатишестилетний оператор Во Тхан Сон, бывший солдат, уже 15 лет не выпускает из рук автомат и кинокамеру. Он снял около 40 фильмов. Несколько раз был ранен. Однажды во время съемок его поразил осколок американской бомбы. Нередко ему приходилось откладывать камеру и разить врага из автомата. Стреляет Во Тхан Сон превосходно...

— Но мы, конечно, прежде всего орудуем кинокамерой. Это наше первое оружие,— говорит Во Тхан Сон.— Однажды я снимал в самом Дананге, где столько времени кипят трудные бои... Примерно около 600 метров я снял за два дня на самой американской базе. Конечно, с помощью друзей... Меня здесь оккупанты чуть не сцапали, но я успел спрятать камеру.

— Кто-то из ваших друзей, я слышал, там погиб...

— Да, это был мой друг оператор Ле Ван Зан. Совсем еще молодой парень — ему было всего лишь двадцать три года. Он направился в Дананг на трудное зада-

ние с одним подпольщиком. Тот нес бомбу, чтобы взорвать в городе важный объект. Ле Ван Зан должен был помочь этому товарищу выполнить боевое задание и, конечно, успеть все заснять на кинопленку... Во время этой операции он и попал в руки к американцам... Он был рыбаком, жил невдалеке в деревне. Весь Дананг хорошо знал его. За ним числилось немало славных боевых дел. И вот его схватили американцы.

— Ле Ван Зан — это его настоящее имя?

— Нет, псевдоним. Его звали Ле До. Десять дней американцы пытали его, требуя выдать связи, явки, имена... Потом, ничего не добившись, тайно казнили Ле До... Быть может, это был самый храбрый оператор нашей киностудии «Освобождение».

— Вот так мы стараемся снимать. Для народа и для будущего,— сказал в заключение немногословный шеф-оператор южновьетнамской студии «Освобождение» Во Тхан Сон.— И прежде всего воюем... Такая дорога и привела нас в искусство...

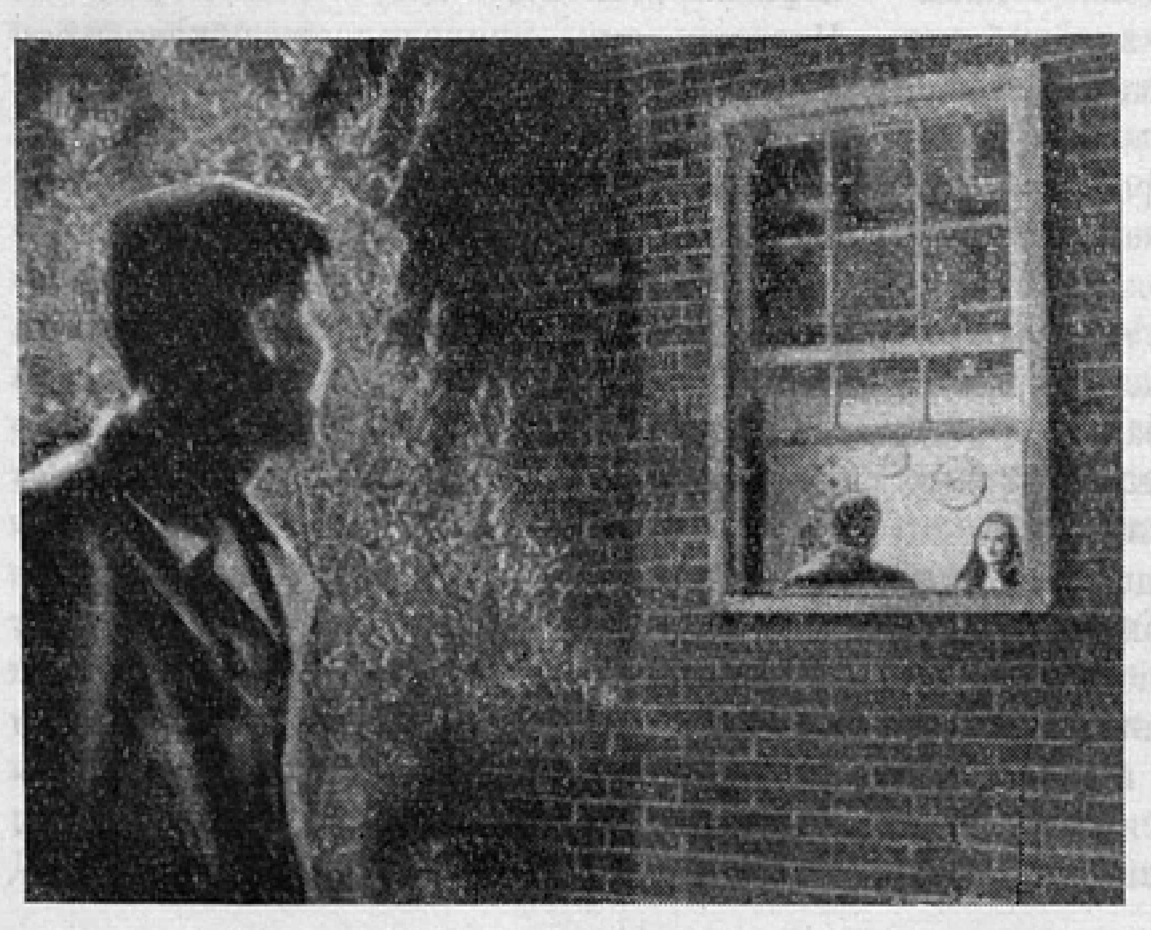
Литература—фильм—прокат

По страницам зарубежной печати

Джон Хьюстон принадлежит к числу тех немногих (в авторитетных источниках указывается, что их не более десяти) голливудских режиссеров, которым продюсеры предоставляют обычно относительную свободу при реализации на съемочной площадке и за монтажным столом их творческих замыслов. «Свобода» эта, однако, имеет свои пределы, в чем, скажем, тому же Хьюстону пришлось уже как-то убедиться: один из лучших его фильмов — «Алый знак доблести» (по повести Стивена Крейна) — был, в угоду коммерческим соображениям, выпущен на экран в изуродованном виде.

Ныне подобного рода урок был преподан маститому режиссеру еще раз. Прокатчики настояли на том, чтобы снятая Хьюстоном экранизация повести Карсон Маккалерс «Отражения в золотом зрачке» была выпущена на экран как обычная цветная картина. Режиссер же, снимая фильм на пленке «Техниколор», строил свои расчеты на том, что впоследствии она будет подвергнута специальной обработке, с тем чтобы притушить, «размыть» краски, добиться эффекта золотистых «осенних» тонов. Хьюстон и до этого проводил подобного рода эксперименты: критики много писали об оригинальности цветового решения таких его картин, как «Мулен-Руж» и «Моби Дик». На этот раз, однако, ему не удалось реализовать свои намере-

«Отражения в золотом зрачке»



Берт Ланкастер и Дженис Рул в фильме «Пловец»



ния: в тяжбе между автором картины и ее прокатчиками взяли верх последние.

История этой тяжбы стала достоянием гласности, и рецензенты полагают, что «победа» прокатчиков причинила фильму Хьюстона заметный художественный урон. Тем более, что, как отмечает Том Милн в «Обзервер», последние работы Хьюстона закрепили за ним репутацию «мастера настроения, атмосферы». При всем этом тот же Том Милн в согласии с подавляющим большинством своих коллег оценивает новую работу Хьюстона весьма высоко. Проза Маккалерс, недавно скончавшейся известной американской писательницы (советским читателям знаком ее роман «Часы без стрелок»), необычайно трудна для экранизации. Рисуя гнетущую атмосферу американского Юга, писательница сосредоточивает свое внимание на людях изломанной судьбы, людях странных, необычных, входящих в конфликт с окружающей их обстановкой духовного омертвения. Зыбкие, едва уловимые оттенки чувств и клокочуще-темные, подавляемые до поры до времени, но с тем более яростной силой находящие себе в конце концов выход страсти; нервная, чуть ли не судорожная напряженность и проникновенный лиризм — все это, отмечают рецензенты, Хьюстону удалось воплотить на экране с удивительной верностью и букве и духу литературного первоисточника. Разумеется, немалая заслуга здесь принадлежит и актерам, в числе которых Элизабет Тейлор, Марлон Брандо, Джули Харрис и другие. Впрочем, относительно Брандо, играющего роль армейского капитана (действие происходит в глухом захолустье, где расквартирована воинская часть), мнения расходятся: некоторые ставят ему в упрек излишнюю «манерность».

«Отражения в золотом зрачке» — первое обращение кинематографистов к прозе Маккалерс. Но уже не единственное: вслед за фильмом Хьюстона вышел недавно на экран новый фильм молодого режиссера Роберта Эллиса Миллера «Сердце — одинокий охотник», снятый по одному из самых известных романов писательницы. Путь к экрану этого фильма также не был усыпан розами. Злоключения начались еще пять лет назад, когда писательница одобрила написанный Томом Райаном сценарий и режиссер Сидней Люмет вот-вот должен был начать работу над фильмом, причем в главной роли — глухонемого — должен был сниматься покойный ныне Монтгомери Клифт. Однако возникли трудности финансового порядка: высокие литературные достоинства романа Маккалерс отнюдь не служили гарантией высоких барышей, и продюсеры один за другим отказывались от этого рискованного для их кармана предприятия. Менялись продюсеры, менялись режиссеры (вслед за Люметом, так и не приступившим к работе, съемочную

Сондра Локк в фильме «Сердце — одинокий охотник»



группу должен был возглавить Джозеф Стрик), но, по словам Рекса Рида, автора опубликованного в «Нью-Йорк таймс» репортажа со съемочной площадки, «проблема оставалась все та же: удастся ли на основе поэтического повествования о тринадцатилетней девочке, отчаянно пытающейся утвердить себя как личность, о мужчине, не произносящем ни единого слова; и о слабоумном греке, после смерти которого кончает самоубийством и немой,— удастся ли на основе всего этого создать коммерчески выгодный фильм?» То есть — попытаемся сформулировать «проблему», о которой пишет репортер, более обобщенно — удастся ли сочетать требования искусства с требованиями коммерции?

Удалось ли в данном случае разрешить эту — по сути постоянную и неизбежную в условиях капиталистического способа кинопроизводства — проблему, сказать пока трудно: фильм «Сердце — одинокий охотник» только начинает свою экранную жизнь. Что же до его художественных достоинств; то, судя по появившимся в печати рецензиям, Миллеру, в отличие от Хьюстона, далеко не во всем удалось преодолеть трудности, связанные с «переводом» прозы Маккалерс на язык экрана. Автор статьи в журнале «Тайм» ставит в упрек Миллеру то обстоятельство, что в его фильме «чувство во многих случаях оборачивается сентиментальностью». И если все же фильм по-настоящему волнует, то основная заслуга здесь принадлежит актерам — семнадцатилетней дебютантке Сондре Локк и исполнителю роли глухонемого Алану Аркину.

Как бы ни была различна степень художественной удачи фильмов Хьюстона и Миллера, обе картины еще раз неоспоримо свидетельствуют: для того чтобы стать произведением искусства, фильму необходима полноценная литературная первооснова. Настоящие художники, бесспорно, понимают это, и, поскольку оригинальные сценарии масштаба, скажем, «Скованных одной цепью» явление для Голливуда малохарактерное, все чаще обращаются последнее время к серьезной литературе. Но серьезная литература, будучи перенесена на экран, создает помимо упоминавшейся уже выше проблемы «искусство и коммерция» еще одну. А именно: серьезная литература имеет дело с жизнью, отображает эту жизнь, и потому созданные на основе серьезных литературных произведений фильмы зачастую (как в случае с обеими картинами по книгам Маккалерс) воспроизводят определенные теневые стороны американской действительности. А это, естественно, вызывает недовольство реакционной печати. Журнал «Филмз ин ревью», например, прямо предостерегает, что картина «Пловец» (поставленная Фрэнком Пэрри по рассказу известного писателя Джона Чивера и рисующая атмосферу унылой и мертвящей бездуховности, в которой проходит существование обитателей провинциального американского городка) может произвести впечатление лишь «на тех, кто предпочитает думать дурно о Соединенных Штатах». И пусть даже центральную роль исполняет в «Пловце» такой превосходный и в то же время «приманчивый» для кассы актер, как Берт Ланкастер,— приведенная выше «рекомендация» (особенно если учесть, что дает ее журнал, являющийся органом так называемого «Национального рецензионного совета») может оказать немалое влияние на прокатную судьбу фильма. Тем самым все опять-таки сводится к той же столь редко разрешимой в условиях буржуазного общества проблеме «искусство и коммерция».

Э. К.

Что ждет Льва святого Марка?

Кампания общественности за изменение статута международных кинофестивалей в Венеции принимает в Италии все более широкий характер. Левые газеты и журналы буквально изо дня в день публикуют статьи, высказывания, заявления, резолюции с требованиями выработать и утвердить новый статут всей Венецианской Биеннале — и художественной и кинематографической — взамен ныне действующего статута, принятого еще при фашизме — в 1938 году.

Анализ позиций и аргументов противников фестиваля — подчас довольно противоречивых и отмеченных полемическим запалом — потребовал бы специального исследования. Ограничимся тем, что укажем, помимо названной причины, главным образом организационного порядка, на стремление итальянских кинематографистов видеть Венецианский фестиваль свободным от всяческих коммерческих, бюрократических, светско-туристических наслоений, придать ему под-

линно художественный и демократический характер, поставить во главе его творческих работников, которые без компромиссов и рекламы отбирали бы и награждали достойные по своему идейному содержанию и уровню мастерства произведения своих коллег. Немалое влияние на умонастроения итальянских кинематографистов, отвергающих Венецианский фестиваль как типично буржуазный, оказал пример французских кинематографистов, отказавшихся участвовать в Каннском фестивале, а также бойкот венецианской Биеннале многими художниками, в особенности после того, как территория выставки была оккупирована целой армией полицейских. Полицейские репрессии против участников и гостей последнего фестиваля Свободного кино в Пезаро также накалили атмосферу. Признавая заслуги директора Венецианского кинофестиваля проф. Луиджи Кьярини, немало сделавшего в прошлом для демократизации Венецианских фестивалей и повышения их художественного уровня, авторы многих статей и заявлений высказывают недовольство его нынешней позицией, обвиняют в «диктаторстве» при отборе фильмов.

В ходе общей широкой дискуссии по вопросу о фестивале некоторые проблемы в полемическом азарте, возможно, чрезмерно заостряются, некоторые факты и прошлого и настоящего неточно истолковываются. Но в целом массовая кампания против Венецианского фестиваля отражает глубокую неудовлетворенность и тревогу итальянских кинематографистов за судьбу отечественного кино, объятого идейно-художественным, организационным и финансовым кризисом. Эта кампания вместе с тем — новое проявление того широкого неприятия происходящей коммерциализации искусства, его превращения в «культурный товар» неокапиталистического «общества сверхпотребления», того протеста, который в области литературы выражается в отказе писателей участвовать в соискании премий и отказе от самих премий («Виареджо», «Стрега» и др.), а в области изобразительного искусства — в бойкоте многими художниками Биеннале, выставок в Милане и Турине.

Против проведения Венецианского фестиваля в нынешнем году выступали: Итальянская ассоциация кинематографических авторов (объединяющая кинорежиссеров и сценаристов), киножурналы «Чинема нуово», «Чинема 60», «Фильмкритика», «Чинема э фильм», студенты Римского экспериментального киноцентра, Итальянская федерация киноклубов, группа молодых режиссеров-продюсеров «21 марта», многочисленные профсоюзные и студенческие организации. Об отказе участвовать в фестивале заявили некоторые французские, английские и западногерманские режиссеры и фирмы. Дискуссия вокруг фестиваля вызвала разлад внутри социалистической партии: некоторые социалисты ушли в отставку со своих постов в дирекции фестиваля, в «совете экспертов» и других кинооорганах. Газета социалистической партии «Аванти» заняла позицию отказа от участия в фестивале, в то время как несколько видных представителей этой партии активно поддерживали правящую партию христианских демократов, выступавшую за «твердую» политику в этом вопросе и угрожавшую провести фестиваль под охраной полиции.

Итальянская Коммунистическая партия и унитарные социалисты определили свое отношение к фестивалю в специальном документе. В нем говорится, что Венецианский кинофестиваль со дня своего основания подчиняется интересам, не имеющим ничего общего с характером подлинно культурного мероприятия — меркантильным, туристическим, светским, рекламным и целям закулисных правительственных махинаций. ИКП призвала итальянских и иностранных кинематографистов и деятелей культуры сказать «нет!» Венецианскому фестивалю в его нынешнем виде и потребовала коренного изменения «физиономии, структуры, самой сущности Венецианской выставки, чтобы придать ей подлинно культурный и социальный дух, сделать действительно свободной, не ограничиваясь второстепенными реформистскими мерами». Против фестиваля высказались многие режиссеры — от Беллоккио до Мазелли и Антониони, кинокритики — от Аристарко и Казираги до Ди Джамматтео, десятки других кинематографистов, журналистов, политических деятелей.

Г. Б.

Отовсюду

Алжир

Национальное бюро торговли и кинопромышленности — организация официальная, входящая составной частью в Министерство информации, — опубликовало сообщение о начале работы над совместным франко-алжирским фильмом, носящим актуальное, особенно после покушений на Мартина Лютера Кинга и Роберта Кеннеди, название «Зет, или Анатомия политического убийства». Изображаемое действие разворачивается в вымышленной стране, но это не мешает создавать картину как своего рода документ, как свидетельство обвинения, ибо, по словам бюллетеня Межарабского киноцентра, она станет разоблачением «мрачного механизма убийств, своего рода расследованием, переводом в кадры листов судебного дела».

Фильм ставит режиссер Коста-Гаврас, создатель показанной на Московском международном кинофестивале 1967 года драмы «Одним человеком больше», сценарий написан Хорхе Семпруном, кинодраматургическим дебютом которого была картина «Война окончена». Исполнять главные роли приглашены в основном актеры, появлявшиеся на экране в предыдущих работах режиссера — Ив Монтан, Мишель Пикколи, Жан-Луи Трентиньян, Жак Перрен. Главная женская роль поручена гречанке Ирен Папас, воплотившей когда-то кинематографическую Электру в фильме Какояннниса.

●

Как и первое детище национального алжирского кинематографа «Ветер с Ореса», новое произведение, готовящееся на алжирских студиях, — картина «Путь» — посвящено теме борьбы с колонизаторами. Режиссер Мохамед Слим Риадд заявил по поводу своего нового фильма: «Третий год война бушует в Алжире. С одной стороны — армия, вооруженная до зубов сверхсовременными средствами, с другой стороны — несколько десятков тысяч людей, нерасторжимо связанных с народом. Под названием «приютов» созданы десятки лагерей, которые история окрестит «концентрационными».

Хотя картина задумана как массовое эпическое действо и предполагается привлечение для съемок девяти тысяч статистов, но в центре сюжета — лишь небольшая группа заключенных, бывших борцов, которые стремятся и за колючей проволокой продолжать свое дело, применяясь к условиям лагеря. Сильнейшим их оружием становится сплоченность. «Внутри лагеря создается организация. Образованные ее члены вырабатывают план ликвидации неграмотности и политического воспитания. Другие начинают голодовку, чтобы положить конец истязаниям, подготавливают побеги... Шантаж, жестокость, запугивание, словом, весь репертуар колониалистов оказывается бессильным перед решимостью людей, создавших подпольную организацию...»

Съемки будут проводиться в местах расположения трагически известного концентрационного лагеря Тефесшун.

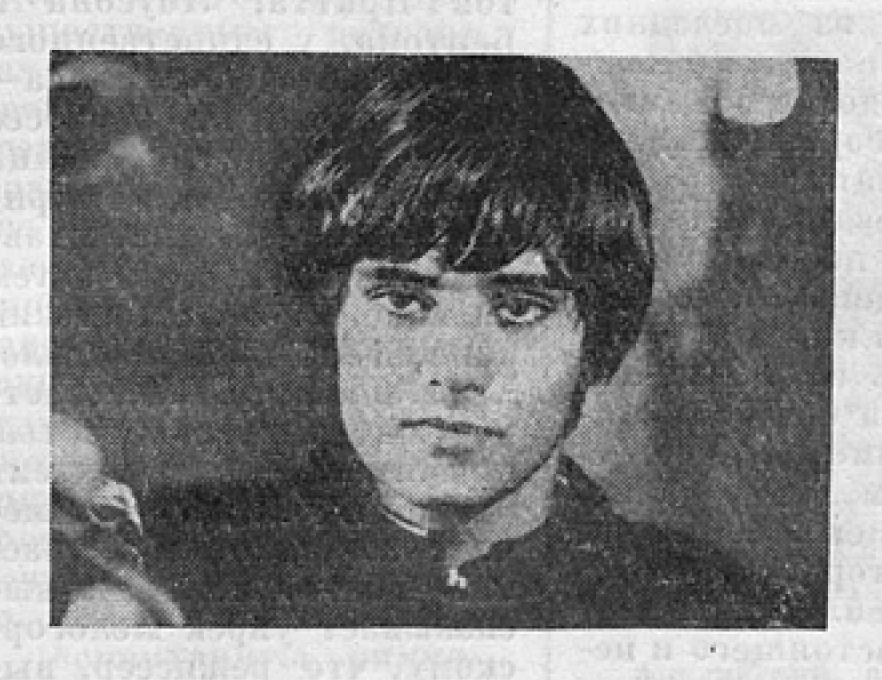
Англия

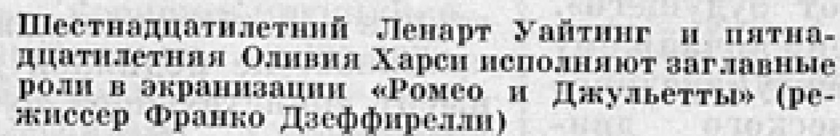
«За последние четыре года я заработал кучу денег. Но никаких ощущений это мне не дало. Мне бы хотелось, чтоб люди задумались над своей жизнью, попытались понять, в чем ее истинные ценности». Так ответил известный английский актер Альберт Финни на заданный ему интервьюером из «Нью-Йорк таймс» вопрос о том, что побудило его взяться за постановку фильма «Чарли Бабблз», который вот уже несколько месяцев с успехом идет на экранах Англии, США и других стран. Сам Финни играет в картине заглавную роль «писателя, продавшего душу мамоне», как определяет ее рецензент журнала «Тайм».

«В событиях фильма нет ничего автобиографического, — говорит Финни, — но автобиографичны чувства его героя». Финни, как известно, неоднократно отвергал выгодные в финансовом смысле предложения, если не ожидал найти в работе творческого удовлетворения. Так, еще в самом начале своей актерской карьеры он отказался от предложенной ему роли полковника Лоуренса в фильме Дэвида Лина «Лоуренс Аравийский», предпочтя ей работу в небольшом театрике в Глазго. Дело в том, объясняет этот свой поступок Финни, что ему «не хотелось становиться собственностью Голливуда».

●

Талантливое и страстное обличение гитлеровских военных преступников и





Шестнадцатилетний Ленарт Уайтинг и пятнадцатилетняя Оливия Харси исполняют заглавные роли в экранизации «Ромео и Джульетты» (режиссер Франко Дзеффирелли)



заправил международного бизнеса снискало пьесе французского драматурга Жана Жироду (1882—1944) «Безумная из Шайо» широчайшую известность во многих странах мира. Пьеса была написана в годы второй мировой войны, но не утратила актуальности и доныне: в наше время также есть немало безумцев, готовых ради своих прибылей ввергнуть народы в пучину бедствий. Именно этими соображениями руководствовался, по его словам, известный английский режиссер Брайан Форбс («Угловая комната»), приступая к работе над экранизацией пьесы Жироду.

Первоначально предполагалось, что ставить фильм будет Джон Хьюстон, поэтому прежде всего Брайан Форбс переработал сценарий, подготовленный для его предшественника, стремясь всячески подчеркнуть актуальность пьесы для нашего времени, ее общественное звучание. Вместе с тем, судя по его высказываниям, режиссер вовсе не намерен затушевывать буффонную основу сюжета, парадоксальность которого в том, что «здравомыслящие» бизнесмены готовы ради наживы совершить поступок, который иначе как безумным не назовешь — стереть с лица земли Париж, а те, кого считают «безумными», оказываются на поверку нормальными людьми; им-то и удается воспрепятствовать дьявольским планам бизнесменов.

Режиссер занял в фильме целое созвездие знаменитостей мирового экрана, многие из которых, ввиду финансовых трудностей, возникших в процессе работы, заявили, что отказываются, полностью или частично, от своих гонораров. В центральной роли — «безумной из Шайо» — снимается Кэтрин Хэпберн, исполнительницы ролей других «безумных» носят не менее громкие имена — это Джульетта Мазина, Маргарет Лейтон и Ирен Папас. Столь же импозантно выглядит и перечень актеров, играющих роли «здравомыслящих» деловых людей: Юл Бриннер, Оскар Гомолка, Шарль Буайе, Дэнни Кэй и другие.

Кэтрин Хэпберн в фильме «Безумная из Шайо»



●

Некоторые зарубежные киноиздания при оценке выходящих на экран фильмов прибегают (помимо, разумеется, обычных рецензий) к «системе баллов»: сопоставляя «отметки», которые ставят той или иной картине несколько кинокритиков. В журнале «Мансли филм буллетин», издаваемом Британским киноинститутом, принята, например, пятибалльная система: высшая оценка — пять звездочек, низшая — одна. В дополнение к «звездочкам» критики могут пользоваться также жирной черной точкой, выражая ею свою «антипатию» к фильму.

Именно этим знаком — черной точкой — определили свое отношение к пропагандистскому голливудскому фильму «Зеленые береты» восемь из девяти ведущих английских критиков. Впрочем, и девятый не слишком-то расщедрился при оценке фильма, удостоив его всего лишь одной звездочки.

В том же номере бюллетеня, где крупнейшие кинокритики Англии столь недвусмысленно высказали свою антипатию к этому фильму (прославляющему, как известно, захватническую войну, которую Соединенные Штаты ведут во Вьетнаме), помещена и рецензия на него. Картина сработана так грубо и бездарно, отмечает рецензент, что ее пропагандистская направленность парадоксальным образом оборачивается против ее же создателей: фильм воспринимается (разумеется, вопреки какому бы то ни было авторскому намерению) как дополнительное свидетельство преступности и бессмысленности политики США во Вьетнаме.

Болгария

В одной из последних книжек журнала «Киноизкуство» рядом с объемистыми теоретическими, импонирующими академической эрудицией статьями стоит небольшая по размеру рецензия на документальную картину «Пожар». Столь видное место, доставшееся ей, объясняется, видимо, в первую очередь тем, что картина эта посвящена событию, которое автор статьи Божидар Михайлов называет «частью настоящего и неотделимым от будущего». Она посвящена ярчайшему эпизоду международного коммунистического движения — пламенной борьбе Георгия Димитрова на Лейпцигском процессе 1934 года.

Картину трудно включить в установленные прокатные классификации — «полнометражная» или «короткометражная», режиссер Нюма Белогорский совершенно не заботился о метраже, стремясь до крайности насытить свое произведение подлинным историческим материалом, в значительной степени еще неопубликованным. Поэтому в кадрах фильма сменяют друг друга кинохроника и фотографии, факсимиле дневника Димитрова и медицинское заключение психиатров о состоянии здоровья Ван дер Люббе, отрывки оригинальной фонограммы и геометрическая схема «Чертов круг», начерченная Димитровым во время процесса. Достоверность исторических свидетельств умножается достоверностью свидетельств сегодняшних: режиссер включил в фильм интервью, взятые у Изабеллы Браун, бывшего секретаря комитета борьбы против войны и фашизма в Лондоне, английских юристов Притта, Лоусона и Бентона, у единственного живущего еще болгарина — обвиняемого на процессе Благоя Попова, у немца коммуниста Руди Бернштейна, свидетельствовавшего на процессе и затем брошенного в фашистский концлагерь, у Жака Дюкло.

За внешней бесстрастностью и деловитостью повествования рецензент «Киноизкуства» замечает авторское пристрастие, но тем не менее высказывает упрек Белогорскому, что режиссер, выступив как обстоятельный архивист, не поднялся до высот воинствующей публицистики. Противопоставление событий, «являющихся частью современности», и событий, связанных только со временем, когда они свершались, требовало, по мнению Михайлова, более яркого, более личного, более «сегодняшнего» взгляда на Лейпцигский процесс. То, что Белогорский сам читает комментарий к «Пожару», позволило рецензенту сравнить эту картину с «Обыкновенным фашизмом» Ромма и заключить статью утверждением о большей глубине, большей философичности произведения советского мастера.

●

Создатели картины «Гибель Александра Великого» — режиссер Владислав Икономов и сценарист Любомир Левчев — относятся к самому молодому поколению болгарских кинематографистов. Этот факт дал возможность критику журнала «Болгарские фильмы» Марии Рачевой еще отчетливее подчеркнуть их «нетрадиционную традиционность» в разрешении проблемы положительного героя.

Традицией современного кинематографа, его преимущественным методом стал анализ, доходящий порой до микроанализа, стремящийся оставить моральное или философское суждение о герое на долю зрителя. В этом отношении авторы «Александра Великого» не присоединились к традиции: заглавное действующее лицо их картины — бригадир монтажников на огромной стройке, полнокровный, колоритный образ, вызывающий у зрителя «спонтанную симпатию», воспринимающийся эмоционально, заражающий своим энтузиазмом. «Энтузиазм Александра Великого не показной. Он результат исключительного трудолюбия этого человека, его веры в жизнь и людей, его кипучей энергии». И этим своим героем создатели картины во весь голос заявляют о своей приверженности иной традиции, традиции многих советских фильмов, воспевших рабочий труд.

Идейная весомость картины, однако, не ограничивается этим индивидуальным и патетическим портретом. Центральный образ рабочего приобретает новые горизонты, ибо любовно живописуется авторами в своей основной — «созидательной» — функции. И под созиданием картина понимает не только конкретный труд, не только растущую на глазах стройку, но нравственное воздействие Александра Великого на окружающих и в первую очередь на другого героя картины — Александра маленького, молодого журналиста Сашо, который порвал со своим бездумным прошлым и ищет места в жизни. Фильм и построен как дневник этого «непретенциозного графомана», дневник человека, нашедшего свой путь «под влиянием влюбленного в работу, твердо отстаивающего свое достоинство и презирающего всякие компромиссы главного героя».



Английский актер Сирил Кьюсак исполняет заглавную роль в фильме «Галилео Галилей» (совместное производство Болгария — Италия). Слева — болгарская актриса Майя Драгоманска

●

Состоявшийся недавно второй смотр болгарских научно-популярных фильмов рецензент еженедельника «Народна култура» анализирует под углом зрения теоретических проблем, поставленных самим существованием подобного вида кинематографа. Главной представляется автору статьи проблема поиска форм художественного воздействия научно-популярного фильма на зрителя, форм, органически присущих жанру и вытекающих из его возможностей. В этом отношении наиболее представительной кажется автору группа фильмов, трактующих о достижениях техники и биологии: «Четвертое состояние» (режиссер К. Обрешков), «Сверхчистые металлы» (режиссер Ал. Обрешков), «Катализаторы жизни» (режиссер Г. Антов). В них импонирует свободный от дешевой дидактики тон, высокая пластическая культура, продуманная композиция каждого кадра, и благодаря этому зритель явственно ощущает «особую поэтическую атмосферу науки, невидимый волшебный мир живой и неживой природы. Тут обычная «чистая» информация превращается в действительно эстетическое восприятие...»

Другая группа фильмов — исторические и историко-биографические: «Алеко Константинов» (режиссер В. Геринска), «Гео Милев» (режиссер П. Баталов), «Юлия Вревская» (режиссер Ю. Арнаудов), «Плевненская эпопея» (режиссер Н. Минчев). И здесь достижение художественных эффектов идет «не через декларативно-объясняющий тон текста, но от идеи, от изобразительной фактуры, от творческой атмосферы произведения».

Голландия

Учрежден новый кинофестиваль — «Синеманифестация», который будет проводиться в Утрехте и обещает затмить традиционную «Неделю фильма» в Арнхеме. На проведенной недавно первой «Синеманифестации» за 8 дней было показано 26 фильмов из двенадцати стран — как ветеранов кино, так и молодых режиссеров.

Лучшим из короткометражных фильмов признан фильм двадцатичетырехлетнего Рене Даалдера «Тело и душа». Рене Даалдер — ведущая фигура так называемой «группы 1—2—3». Под этим довольно загадочным названием объединились года три-четыре назад молодые режиссеры и операторы, выпускники Амстердамской киноакадемии Даалдер, Кес Мейеринг, Рем Колхаас, Франс Бромет, Ян де Бонт. Объединило их прежде всего негативное, в отличие от большинства сверстников — коллег по киноакадемии, отношение к «авторскому» кинематографу. Начинали они с «подпольных» фильмов, в которых попеременно играли и режиссировали, стремясь подтвердить свои взгляды делом (лучший фильм — «Рапсодия» Даалдера). Словесно же их программа позже сформулировалась так:

«а) режиссер — это координатор, а не личность, безоговорочно навязывающая свою волю другим участникам фильма (актеры, оператор);

б) в работе над фильмом мобилизуются и объединяются творческие силы всей съемочной группы;

в) особенно необходимо иметь больше свободы оператору и актерам, чтобы тем ценнее был их вклад в создание фильма;

г) «авторский фильм»— бесплоден, ибо фильм есть великое движение, функции и позиции участников которого все время меняются».

Италия

С неслыханными трудностями столкнулся Лукино Висконти во время съемок в Западной Германии и Австрии своего антинацистского фильма «Гибель богов» — истории семейства немецких промышленных магнатов, способствовавшего приходу гитлеровцев к власти.

Местные учреждения всячески мешали нормальной работе и передвижению съемочной группы, боннские газеты обвиняли режиссера в том, что он создает «антинемецкое» произведение, разрешение вести съемки было дано только после того, как Висконти и авторов сценария заставили подписать заявление о том, что персонажи фильма не имеют ничего общего с семьей Круппов. Нацистские элементы неоднократно пытались сорвать съемки. Так, для эпизода, в котором в фильме воссоздается «ночь длинных ножей» (ликвидация эсэсовцами штурмовиков из отрядов СА), они мешали найти участников для массовки; когда же статисты были все же найдены и началась съемка, неонацисты окружили съемочную площадку и работа сопровождалась враждебными выкриками, проходила под градом гнилых помидоров. Такие же выходки фашиствующих хулиганов происходили и при съемке финальной сцены фильма. У трех представителей фирмы, ставящей фильм, австрийская полиция отобрала паспорта.

По возвращении в Рим Висконти подтвердил предшествовавшие сообщения итальянских и иностранных агентств печати о той атмосфере враждебности в отношении его фильма, которую создали в Западной Германии и Австрии власти и промышленные круги. «Особенно это чувствовалось в Эссене, в Руре,— сказал режиссер,— там ощущалось недоверие, печать и радио были тенденциозны, люди на нас смотрели враждебно. Я им разъяснял, что фильм мой отнюдь не антинемецкий, как «Гамлет» вовсе не является антидатским, что он лишь антинацистский, а они дрожали за семейство Круппов, на которое там смотрят, как на владык мира...»

Кампания реваншистов против Висконти и его нового фильма напоминает нападки, которым в свое время подвергались со стороны боннской печати и властей Витторио Де Сика и София Лорен за фильм «Узники Альтоны», также ставивший тему ответственности германских монополий.

●

Режиссеры Паоло и Витторио Тавиани, постановщики фильма «Мятежники», показанного на Венецианском фестивале 1967 года, ведут съемки новой картины, носящей условное название «Под знаком Скорпиона» с участием Лючии Бозе и Джана Марии Волонте. Фильм будет носить характер притчи: в нем рассказывается история столкновения между двумя архаическими цивилизациями, существовавшими в Италии еще до древнеримских времен. Будучи не в силах

прийти к согласию перед лицом грозящей им общей опасности, они вступают в борьбу, конец которой удается положить лишь людям, выдвинувшимся в самом ходе этого столкновения. Съемки продлятся три месяца — они ведутся на тосканском побережье и возле Неаполя, на склонах Везувия. Особый интерес газет вызывает участие в фильме Бозе, вернувшейся в кино после долгого перерыва, — являясь женой знаменитого испанского торреро Домингина, она жила в Испании. Славу актрисе принес глубокий реализм созданных ею женских образов; в этом фильме она играет простую крестьянку. Волонте, пришедший из театра, начал свою карьеру в кино семь лет назад в фильме, который снимали бр. Тавиани, — социальной ленте «Человек, которого надо уничтожить».

●

В возрасте 80 лет умерла популярная неаполитанская комедийная актриса Тина Пика. Талантливая актриса играла на сцене и в кино более шестидесяти лет, большую известность ей принесло исполнение характерных ролей в комедиях, которые ставила в Неаполе труппа Эдуардо, Пеппино и Титины Де Филиппо. Неменьший успех Пика имела и в кино — она начала сниматься в первые послевоенные годы и участвовала в десятках комедийных лент вместе с Тото, Таранто, Де Сика, Лорен, Мастроянни. Актриса особенно запомнилась зрителям в фильмах «Хлеб, любовь и фантазия» в роли служанки и «Вчера, сегодня, завтра» в роли бабушки семинариста (в последнем эпизоде).

●

В центре внимания печати — намерение Федерико Феллини, отложив в который раз (и теперь, возможно, окончательно) проект постановки фильма «Путешествие Дж. Масторны», экранизировать «Сатирикон» Петрония. В интервью с критиком газеты «Унита» Аджео Савиоли режиссер рассказал, что мысль обратиться к «Сатирикону» пришла ему в голову еще в 1939 году: он хотел поставить на сцене сатирическое ревю по мотивам сочинения Петрония, в котором замаскированно высмеивалась бы фашистская «империя» Муссолини, пытавшаяся воссоздать «величие» Древнего Рима.

«Языческий и древнеримский мир, — сказал Феллини, — кино эксплуатировало так много и часто, что это уже вызывает тошноту. Поэтому трудно нарисовать его както по-новому, иначе... Я попытаюсь показать этот мир как совершенно незнакомый, очень далекий во времени, словно некую цивилизацию другой планеты, открывшуюся нам впервые». Режиссер подчеркивает, что он и его соавтор по сценарию Бернардино Дзаппони (Феллини работает с ним впервые, отказавшись от сотрудничества со своими постоянными сценаристами Туллио Пинелли и Эннио Флайано, а также с Брунелло Ронди) отбирали драматургический материал из произведения Петрония весьма свободно, а также использовали и сочинения других латинских авторов — Марциала и Ювенала.

На вопрос, не будет ли его «Сатирикон» своего рода повторением «Сладкой жизни», только перенесенным в прошлое, Феллини отвечает отрицательно (напомним, что многие критики в свое время сравнивали «Сладкую жизнь» с «Сатириконом» — и по форме и по содержанию). «Связь фильма с современностью, — говорит Феллини, — должна быть более тонкой, внутренней, почти неощутимой. Однако как древнеримское общество в те времена находилось в ожидании чего-то нового, чем явилось христианство, «так и сегодня мы стоим на пороге чего-то нового, чего мы, быть может, еще не осознаем, но чему суждено коренным образом изменить отношения между людьми».

Большое значение как всегда Феллини придает в новом фильме изобразительному ряду. Снимать фильм приглашен оператор Джузеппе Ротунно. Это будет цветная лента, снятая, по словам Феллини, в необычном ритме и с использованием стереоскопических эффектов на базе нового канадского изобретения. «Ключ» фильма — барельеф, а по хроматической гамме он, возможно, будет близок к помпейским фрескам.

В ролях мы увидим актеров разных стран, представляющих историю мирового кино за последние 30 лет. Так, рядом с исполнителями главных ролей — Теренсом Стэмпом, Пьером Клементи и Дэнни Кеем в «Сатириконе» будут сниматься Анна Маньяни, Альберто Сорди, Уго Тоньяцци, Ренато Рашель, популярные комики Франки и Инграссия, эстрадная певица Мина и представители старшего поколения — бывшие голливудские звезды 75-летние Мэй Уэст и Джимми Дуранто, а также последний из трех комиков братьев Маркс — 73-летний Гручо. Идут

переговоры и с многими другими известными — в прошлом и в настоящем — актерами. Музыку к фильму «в знак уважения к великому режиссеру» сочинят и будут исполнять «Биттлы».

Съемки фильма еще не начались, а две итальянские кинофирмы «Пеа» и «Арко фильм» уже судятся за право экранизации сочинения Петрония.

●

По инициативе Миланской фильмотеки учреждена премия «За высокие выразительные качества фотографии и вклад в развитие кинематографического языка как формы зрительного искусства», присуждаемая раз в два года молодому итальянскому кинооператору. Премия будет носить имя умершего в 1966 году Джанни Ди Венанцо — одного из лучших итальянских мастеров операторского искусства, участвовавшего в создании таких фильмов, как «Повесть о бедных влюбленных», «Ночь», «Затмение», «$8^1/_2$», «Джульетта и духи», «Невеста Бубе». В составе жюри режиссеры Антониони, Феллини, Коменчини, Латтуада и Лидзани.

●

В Рим возвратился из Анголы Альберто Сорди, который участвовал там в съемках фильма, называющегося «Удастся ли нашим героям найти своего друга, таинственным образом пропавшего в Африке?». Фильм ставит режиссер Этторе Скола по сценарию, написанному им вместе с кинодраматургами Адже и Скарпелли. Вместе с Сорди в главных ролях в фильме снимались Нино Манфреди (они с Сорди впервые участвуют в одном фильме) и французский актер Бернар Блие. Сюжет фильма таков: сорокалетний видный издатель Фаусто Ди Сальвио (его играет Сорди) решает бежать от бремени современной механизированной цивилизации и отправляется на поиски своего друга и свояка Титино Сабатини (Нино Манфреди), при загадочных обстоятельствах исчезнувшего в Африке. Издатель заставляет следовать за ним в это полное приключений путешествие своего бухгалтера Убальдо Пальмарини (Бернар Блие). После долгих странствий по Черному континенту им удается разыскать пропавшего друга, но где, при каких обстоятельствах это происходит и к каким последствиям приводит, режиссер пока не сообщает.

Кения

В Национальном собрании страны был поднят вопрос о разлагающем влиянии, которое оказывают на молодежь американские фильмы. Поводом для этого послужили участившиеся случаи преступлений и хулиганства. Выдвигаются требования о запрете показа в стране тех американских фильмов, в которых прославляются «герои» грабежа и насилия.

Кувейт

Государственное телевидение Кувейта имеет на своем счету серьезные успехи в деле ознакомления зрителей с национальной историей и достижениями арабской культуры. Значительный общественный резонанс получила серия передач «Мыслители», состоящая из телеинтервью, взятых египетской журналисткой Лейлой Ростом у ряда видных деятелей искусства и науки. Серия «Мыслители» создавалась не в Кувейте, она была закуплена у ливанской компании Теле-Ориент, но работники местного телевидения не остались в долгу у зрителей и подготовили иную серию, близкую к ливанской по общей направленности, но значительно отличающуюся в принципах реализации. Она называется «Страницы истории Кувейта», и каждая из этих «страниц» имеет своим сюжетом, своим единственным и исключительным героем определенного видного деятеля, оставившего заметный след в общественной жизни Кувейта. Ободренная успехом первых передач, редакция студии готова выпустить в эфир еще два очерка, съемочные работы над которыми уже закончены, — о 107-летнем шейхе Сабахе бен Дайдже и о 92-летнем шейхе Юссефе бен Исса аль Канаи, известном ученом.

Достижения «собратьев по камере» развязали активность кинематографистов. Руководители кинослужбы серьезно рассматривают проект создания полнометражной картины об истории Кувейта, картины, развертывающейся во времени от эпохи, когда «население жило ловлей жемчуга, до сегодняшнего дня, когда черное золото обогатило страну». В качестве режиссера будущей картины намечено пригласить египтянина Фарида эль Аттраша.

ОАР

Согласно опубликованным недавно данным официальной статистики, в 1967 году в Египте было

произведено 35 полнометражных игровых картин и 4 ввезено из арабских стран, преимущественно из Ливана, где в последнее время особенно участились гостевые постановки египетских режиссеров. За это же время из неарабских стран для египетских экранов приобретено 193 фильма.

Что касается египетского проката, то он, особенно в географическом отношении, оставляет желать много лучшего и страдает от ярко выраженной неравномерности в распределении прокатных точек. Хотя в стране продается ежегодно 60—70 миллионов кинобилетов, тем не менее львиную долю вырученных средств дают сборы в Каире и Александрии (45 миллионов посещений). В них же сосредоточено и большинство функционирующих кинозалов. В 1958 году по всему Египту их было 356, к 1966 году, за восемь лет, эта цифра возросла до 396, причем 30 процентами всех залов располагает Каир. Если сосчитать количество всех кинотеатров в крупных городах, то окажется, что в Каире и еще трех городах — Александрии, Тантахе и Ассиуте — сосредоточено более половины кинозалов страны.

Польша

Фильмы Анджея Вайды выходят на экран нечасто: бывало, что после завершения работы над очередным фильмом режиссер по нескольку месяцев находился в «творческом простое», не находя для себя подходящего сценария. На этот раз случилось не так: завершенный только что Вайдой фильм «Все на продажу» еще только готовится прокатными организациями к выпуску, а режиссер уже находится в процессе работы над новым фильмом. Это будет, как сообщает «Фильмовы сервис прасовы», «фильм на современную тему, показывающий повседневную жизнь людей, их мечты, стремления, радости и горести». Фильм будет называться «Прекрасные улыбки дня», сценарий его написал известный писатель Казимеж Брандыс.

Начинает работу над новым фильмом и другой выдающийся представитель среднего поколения польской кинорежиссуры Казимеж Куц. Фильм «Соль черной земли», сценарий которого написан самим режиссером, расскажет об антинемецком восстании в Силезии в 1920 году. В центре фильма будет судьба одной семьи: семеро братьев по примеру отца принимают активное участие в вооруженной борьбе против угнетателей их родины.

●

Около двух лет назад режиссер Хенрик Клюба и сценарист Веслав Дымный совместно дебютировали фильмом «Худой и другие». Ныне на экраны страны вышел новый фильм Дымного и Клюбы — «Солнце всходит раз в день».

Фильм посвящен серьезной общественной проблематике: в нем показан рост классового сознания широких народных масс, а также их общественный и культурный рост. Все это стало возможным, говорят авторы своим фильмом, благодаря произошедшим в стране социалистическим преобразованиям. В то же время фильм остро конфликтен — в нем показаны столкновения людей, которые, будучи объединены одной целью, отстаивают различные точки зрения на пути к ее достижению. Герои фильма — жители глухой горной деревушки. Главную роль исполняет Франциишек Печка.

●

«На съемочной площадке»—так называется новый документальный фильм известного режиссера Ежи

«Солнце всходит раз в день»



Зярника. Объектом кинонаблюдений для Зярника и его группы послужила работа над фильмом «Все на продажу», которую завершил недавно Анджей Вайда. Группа Зярника провела несколько дней на съемках фильма Вайды, запечатлев на пленке работу режиссера с актерами и сам процесс реализации режиссерского замысла. Это уже вторая подобного рода работа Зярника — год назад был выпущен на экраны его фильм «Что такое «Дудек»?», в котором был показан процесс подготовки программы в одном из популярнейших варшавских «кабаретов».

●

Герои нового фильма режиссера Ежи Пассендорфера «Направление — Берлин» — это солдаты и офицеры Первой и Второй армий Войска польского, которые в составе фронтов, руководимых маршалами Жуковым и Коневым, бок о бок с советскими частями принимали участие в битве за Берлин. Зритель встретится в этом фильме с персонажами, уже знакомыми по предыдущим фильмам Пассендорфера «Цвета борьбы» и «Крещенные огнем» — капралом Нарогом (артист Войцех Семьон) и поручиком Круком (Кшиштоф Хамец). Фильм станет одной из частей трилогии, посвященной борьбе польских вооруженных сил с гитлеровской Германией.

●

Фильм известного телевизионного режиссера Ежи Антчака «Графиня Козель» по написанному около ста лет назад роману Юзефа Игнацы Крашевского подготовлен в двух версиях — кинематографической и телевизионной. «Возможно ли объединить в одном фильме, особенно зрелищном, столь различные требования, как те, которые предъявляет экран телевизионный и киноэкран?» — спросила режиссера Божена Яницка в интервью, взятом ею для ежемесячника «Кино». «Это не будет один и тот же фильм,— ответил Антчак.— Мы снимаем его в двух вариантах, на двух негативных пленках. Вариант, предназначенный для кинотеатров, будет динамичнее и зрелищнее, в телевизионном варианте мы применяем более замедленный темп повествования, по-иному ставим массовые сцены, которые здесь служат только для того, чтобы показать фон, обрисовать ситуацию. Более подробно мы останавливаемся только на том, что происходит между показываемыми с близкого расстояния героями. Мне хотелось бы с помощью этого добиться определенного расширения телевизионного экрана, без того, чтобы зритель терялся в подробностях. Удастся ли мне это — вопрос другой, тем более, что никто не в силах определить, где проходит граница между тем, что годится и не годится для телевизионного экрана».

Сирия

Популяризация достижений земледелия и промышленности лежит в центре интересов Всеобщей организации сирийского кино, и именно на подобную тематику направляет внимание кинематографистов руководство этого правительственного учреждения. Пока наиболее значительным шагом в этом направлении является короткометражная картина «Сирия сегодня» (режиссер Маруан Муэзе), дающая внушительную панораму современного состояния земледелия и промышленности в Сирии. Картина уже снята и широко показывается по всей стране. За этим фильмом готов последовать на экраны новый, уже законченный производством — «Вода или жизнь» (режиссер Мохамед Шахин), где изображается эволюция методов пользования водой на протяжении длительного времени. «Водная» проблема станет основой готовящегося полнометражного фильма «Мост Заки», который для Всеобщей организации ставит Салах Дени. По словам бюллетеня Межарабского киноцентра, картина отобразит «факты, демонстрирующие изменения в существовании сирийцев, произошедшие после реконструкции пересохших водоемов в земледельческих районах».

США

Трагическая история трех юношей—борцов против расовой дискриминации, убитых куклуксклановцами в штате Миссисипи в 1964 году, будет воплощена в фильме, который ставит фирма, принадлежащая актеру Джеку Леммону.

«Настало время ставить реалистические фильмы о расовом конфликте и усилении расизма в Америке»,— сказал актер. В основу фильма положена книга Уильяма Бредфорда Хьюи «Три жизни в Миссисипи», описывающая жизнь трех молодых борцов за права негров и комедию суда над их убийцами. Девятнадцать человек, из них семнадцать членов Ку-Клукс-Клана, принимавших участие в убийстве, до сих пор нахо-

дятся на свободе. Продюсер фильма Дуглас Неттер заявил, что фильм хочет показать «полную верность этих трех американских юношей их идеалам и то, как сторонники превосходства белой расы прибегли к заранее обдуманному убийству, чтобы попытаться опровергнуть эти идеалы». Съемки фильма начнутся летом 1969 года и будут вестись в основном в штате Миссисипи.

●

Кинематографистами различных стран мира снято уже немало документальных лент о войне во Вьетнаме, но среди этих картин, как с горечью замечает Артур Кларк в известном своими реакционными пристрастиями ежемесячнике «Филмз ин ревью», не было до сих пор ни одной, где не выражалась бы симпатия народу Вьетнама, сражающемуся за свою свободу и независимость. И вот, наконец, с несколько меланхолическим торжеством сообщает Кларк, появился фильм о вьетнамской войне, «который хотя бы наполовину на нашей стороне» (то есть на стороне империалистов США). Столь сдержанную («наполовину») похвалу следует, видимо, приписать тому, что, судя по рецензии, создатель фильма «Лицо войны» Юджин Джоунз отказался от какого бы то ни было комментария, и тем самым авторское отношение к происходящему впрямую не выражено. Более того. Один из основных недостатков фильма автор рецензии видит в том, что зрителям «не всегда ясно тактическое значение того, что они видят». Впрочем, добавляет он, сами американские солдаты «не всегда среди битвы понимают, что означают приказы, окрики и вопли, которые они слышат».

●

В недавно вышедшем на экраны фильме «Детектив» показаны кое-какие неприглядные стороны современной американской действительности, в частности система коррупции, широко распространенная в полиции США. Этого оказалось достаточно, чтобы ежемесячник «Филмз ин ревью» разразился потоком площадной брани по адресу создателей картины. Хотя автор статьи женщина, она употребляет выражения, которые, признаться, до сих пор нам не доводилось встречать в литературе по кино: фильм, по ее словам, представляет собою (просим прощения у читателей) «пропагандистское дерьмо». С брезгливостью упоминает рецензентка имена режиссера Гордона Даглеса и исполнителя центральной роли Фрэнка Синатры, но когда доходит до имен «рецидивистов», то есть тех, кто не впервые прикладывает руку к созданию «социально вредоносных» (определение рецензентки) фильмов, возмущению ее нет границ, и по стилю статья начинает напоминать обыкновенный полицейский донос. Актриса Ли Ремик, угрожающим курсивом сообщает рецензентка, «продолжает разрешать, чтобы ее использовали» в подобного рода фильмах. Упоминание же имени автора сценария Эбби Манна рецензентка сопровождает саркастическим «Ну, конечно, кто же еще?», что звучит особенно многозначительно, если вспомнить, что предыдущие работы Эбби Манна («Нюрнбергский процесс», «Корабль дураков») утвердили за ним репутацию одного из самых талантливых и смелых сценаристов американского кино.

●

Киноактриса Элизабет Тейлор выступила одним из инициаторов требования о строжайшем контроле над продажей оружия в США. Требование это вызвано угрожающим ростом преступности в стране и участившимися случаями политических убийств, жертвами которых пали недавно доктор Мартин Лютер Кинг и сенатор Роберт Кеннеди.

Газеты сообщают, что к призыву присоединилось более четырехсот видных деятелей культуры и искусства. В отпечатанном воззвании воспроизведена фотография убитого сенатора Роберта Кеннеди, а также цитата из его речи, где он требовал принятия эффективных мер по контролю над продажей оружия.

За принятие законопроекта, строжайшим образом ограничивающего продажу оружия, выступил также Чарлтон Хестон.

●

Кампания за введение контроля над продажей оружия, вызванная небывалым ростом преступности в стране, активно поддерживается, как известно, многими выдающимися кинематографистами США. К многочисленным подписям под соответствующими петициями режиссер-дебютант Питер Богданович присоединил и свою. Этой «подписью» стала его картина «Мишени», поставленная им по собственному сценарию.

«Зачем контроль над продажей оружия?» — спрашивает «шапка» над помещенным в газетах

объявлением, сообщающим о премьере «Мишеней». Само объявление как бы отвечает на этот задаваемый противниками принятия закона о контроле вопрос. Мужчина, прижавший к плечу винтовку с оптическим прицелом и вот-вот готовый выстрелить. «Мишенями служат люди, и одним из них можете стать вы!» — предостерегает текст.

Прообразом героя картины Бобби Томпсона (артист Тим О'Келли) послужил печально знаменитый Чарлз Уитмен — тот самый юнец, который, как сообщали в свое время газеты, забравшись на крышу одного из зданий техасского университета, выстрелами из винтовок убил тринадцать человек и ранил свыше тридцати. Сообщалось, что перед самым преступлением Уитмен зашел в магазин и купил несколько ящиков патронов. «К чему столько боеприпасов?» — спросил продавец. «Пострелять поросят»,— последовал холодный ответ. Сцена эта в точности воспроизведена в «Мишенях».

Но фильм не ограничивается только тем, что воссоздает эпизоды из жизни Уитмена. Богданович пытается проанализировать причины, которые толкнули обычного, в общем, американского парня на это дикое и бессмысленное преступление. И приходит к выводу: первопричиною всему — атмосфера духовной омертвелости, культ насилия и жестокости, царящий в американском обществе.

«Мишени»



В фильме есть еще одна сюжетная линия, но разработана она, как отмечает рецензент журнала «Филм куотерли», гораздо менее убедительно. Это рассказ о знаменитом киноактере, участнике многочисленных «фильмов ужасов» (исполняющий эту роль Борис Карлов играет по сути самого себя). Полагая, что фильмы, в которых он привык сниматься, перестали воздействовать на сегодняшнего зрителя, киноактер решает уйти на покой. В этой своей части, считает рецензент, фильм «переинтеллектуализирован», полон вольных или невольных кинореминисценций (один из эпизодов, например, явно навеян Феллини: кинорежиссер — его играет, конечно, сам Богданович — уговаривает киноактера, то есть Бориса Карлова, сняться у него в фильме — том самом фильме, в котором все это и происходит). В финале обе сюжетные линии перекрещиваются: именно киноактеру удается обезоружить преступника и передать его полиции. Что хотел сказать Богданович этой многозначительной метафорой, догадаться трудно, замечает автор статьи.

При всех своих промахах и недостатках фильм Богдановича воспринят не только как доказательство того, что в американское кино пришел талантливый режиссер (пришел, как и многие его европейские собратья, из кинокритики), но и как весомый аргумент в борьбе за контроль над продажей оружия. Именно это обстоятельство всячески подчеркивает в своих статьях о «Мишенях» американская кинокритика.

Чехословакия

В Праге в возрасте 66 лет умер один из старейших чехословацких кинематографистов режиссер Мартин Фрич. Среди сотни фильмов, над которыми он работал, советским зрителям знакомы «Пекарь императора», «Западня», «Тайна крови», «Люди из фургонов», «Строго засекреченные премьеры» и другие.

Тунис

После двухлетних проволочек и оживленной переписки Международная федерация кинопродюсеров вынуждена была официально утвердить фестиваль «Кинематографические дни Карфагена», поставив, однако, условие, что это мероприятие будет иметь «соревновательный и специализированный характер». Специализированность фестиваля заключается — согласно проектам его устроителей — в том, что к участию в конкурсе будут допускаться только фильмы, произведенные в арабских странах или странах Африки, и только между этими картинами будут распределяться официальные призы фестиваля — статуэтки «Танит». Это, однако, не означает, что двери фестиваля будут закрыты перед кинопродукцией стран, принадлежащих к иным географиче-

ским районам. Их фильмы могут быть представлены в качестве гостей фестиваля в рамках рекомендаций Федерации кинопродюсеров, а также в рамках двухсторонних соглашений о культурном сотрудничестве, заключенных Тунисом.

Франция

Знаменитый французский средневековый эпос «Песнь о Роланде» экранизируется режиссером Жаном Деланнуа. Сценарий написан Жаном Ануйем, роль Роланда исполняет Жак Перрен, Шарлеманя — Кирк Дуглас. Съемки производятся в Испании, Италии и Франции.

Япония

Мы уже сообщали о том, что конфискованные в 1945 году американскими оккупационными властями кадры об атомной бомбардировке Хиросимы и Нагасаки недавно возвращены в Японию. Фильм, смонтированный на этом материале, был показан по японскому телевидению. И тут выяснилось следующее. Оказалось, что существует неизвестный еще материал, снятый непосредственно после взрыва атомной бомбы.

Оператор Тоси Касивада, работавший в 1945 году в Осакском отделении компании по производству документальных фильмов «Ниппон эйгася», получил в ночь на 7 августа 1945 года (напомним, что бомба была сброшена утром 6 августа) предписание отправиться в Хиросиму, чтобы снять город после взрыва бомбы «необычной мощности». Касивада прибыл в Хиросиму 8 августа и на следующий день вернулся в Осака, отсняв более 300 метров пленки. Пленка была отправлена в Токио, но попала под запрет штаба императорской армии, который боялся посеять этими кадрами ужас среди населения. Несколько позже директор компании Хироси Цутия, утаивший негатив, предложил штабу оккупационных войск смонтировать документальный фильм о Хиросиме. Ответом была конфискация пленки.

Увидев сейчас по телевидению фильм о Хиросиме, Цутия не обнаружил там эпизодов из своей пленки. Тадао Урпу заявил в печати, что будут предприняты все шаги, чтобы вернуть эти исторические кадры в Японию.

С Хиросимой связаны творческие планы независимого продюсера Кадзухико Саимура из компании «Сорицуся». Он будет сценаристом и режиссером фильма «Свидетели Хиросимы» — о людях, переживших атомную катастрофу. В главных ролях выступят Харуко Сугимура, Инэко Арима, Кэй Сато. Фильм субсидируют 127 жителей Хиросимы, которые пережили 6 августа. Они собрали 20 миллионов иен на постановку этого фильма.

●

Сацуо Ямамото, чьи фильмы прежде отличались социальной заостренностью, обратился к популярному ныне жанру фильмов о духах и привидениях. Его последний фильм — «Страшные истории о пионах и фонарях» поставлен по сценарию Ёсикаты Ёда, который близко сотрудничал в свое время с Кэндзи Мидзогути. Может быть, это и является причиной того, что большинство рецензентов отмечают близость этой картины к классическому фильму Мидзогути «Угэцу моногатари». Фильм Ямамото — это романтическая история о молодом сыне самурая Синдзабуро, который в праздник О-Бон познакомился с прекрасной куртизанкой из Ёсивары — Цую и без памяти влюбился в нее. Но как только на красавицу Цую и на ее служанку Енэ смотрели слуга героя и его старый учитель, то им виделись страшные костлявые привидения. Попытки спасти юношу от этой губительной любви ни к чему не привели, и, когда кончается праздник, Синдзабуро находят мертвым в объятиях двух скелетов. Рецензенты отмечают, что кроме нескольких эпизодов, от которых волосы шевелятся на голове, фильм в целом — изысканная и прекрасная любовная драма.

●

Кихати Окамото, который обрел громкое имя после фильма «Самый длинный день Японии», обратился снова к жанру приключенческого самурайского фильма. Сценарий фильма написан по роману писателя Сюгоро Ямамото, чье творчество легло в основу многих фильмов последнего времени, в том числе и «Красной бороды». Фильм «Удар» посвящен истории семи самураев, восставших против своего властелина. В фильме как бы лишаются ореола моральные нормы самураев — мотив, который стал часто встречаться в японском кино последнего десятилетия. Рецензенты единодушно сходятся на том, что «Удар» стал рекордсменом по количеству заимствованных эпизодов из фильмов Куросавы.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Щит и меч» (4-я серия — «Последний рубеж») (по роману В. Кожевникова), 7 ч.

Авторы сценария: В. Кожевников, В. Басов; режиссер-постановщик В. Басов; главный оператор Т. Лебешев; главный художник А. Пархоменко; композитор В. Баснер; текст песни М. Матусовского; звукооператор Г. Коренблюм; режиссер Д. Тамбиева; редактор Н. Скуйбина; директор фильма С. Марин.

В работе над фильмом принимали участие студия ДЕФА (ГДР) и творческий коллектив «Старт» (ПНР).

Роли исполняют: Александр Белов (Иоганн Вайс) — С. Любшин, Нина — В. Титова, Алексей Зубов — Г. Мартынюк, Генрих Шварцкопф — О. Янковский, профессор Штуттгоф — Хорст Пройскер, Бригитта — Кристина Лазар, Франц — А. Кубацкий, Вилли Шварцкопф — А. Масюлис, Лансдорф — В. Дворжецкий, Дитрих — Ю. Будрайтис, Штейнглиц — А. Глазырин, Ангелика — А. Демидова, Герд — А. Вербицкий, Барышев — С. Плотников, военврач — М. Пастухова, командир десанта — Г. Егиазаров, Ежи Чижевский — Войцех Дурьяж, Карл Кунерт — Курт Мюллер-Райцнер, Юрген Хениг — Юрген Фрорип, Яромир Дробный — Владимир Брабец, Франта Юрасек — Г. Яковлев, Младлен Миленкович — Жарко Пребил, Янош Мольнар — Силард Банки, Зонненберг — В. Балашов, рейхсфюрер — В. Дугин, фюрер — В. Осенев.

В эпизодах: В. Ананьина, Владимеж Саар, Эрхард Битнер, М. Сидоркин, Хельфрид Винцер, А. Фриденталь, В. Горелов, А. Чемодуров, Ежи Новак, Анджей Шаевский, Ян Марр.

«Капа», 2 ч.

Автор сценария Б. Бедный; режиссер-постановщик К. Геворкян; оператор В. Тарусов; художник В. Гладников; композитор Ш. Каллош; звукооператор И. Майоров; редактор А. Репина; директор картины Н. Урвачева.

Роли исполняют: Капа — Л. Соколова, Петр — Е. Буренков, Иван — Р. Быков.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Стреляные гильзы» (по одноименному рассказу Э. Дубровского), 2 ч.

Авторы сценария: Э. Дубровский, Е. Фридман; режиссер-постановщик Е. Фридман; главный оператор Х. Трандофилов; художник К. Загорский; композитор А. Шнитке; звукооператор Д. Флянгольц; режиссер З. Курдюмова; редактор В. Погожева; директор картины Г. Балтин.

Роли исполняют: отец — В. Санаев, сын — В. Рудый.

В эпизодах: А. Лукьянов, Д. Богач, И. Ерохин, Б. Васильченко.

Киностудия «Ленфильм»

«Гроза над Белой», 9 ч.

Авторы сценария: Л. Дэль, Л. Жеженко; режиссеры-постановщики: Е. Немченко, С. Чаплин; главный оператор О. Куховаренко; главный художник Г. Мекинян; композитор Н. Симонян; звукооператор С. Шумячер; режиссер Я. Родин; редактор И. Гомелло; директор картины А. Плавник.

Роли исполняют: А. Михайлов, А. Яковлев, В. Кашпур, Е. Копелян, Н. Волков, Н. Тенякова, Г. Юхтин, Э. Попова, Б. Фрейндлих, Г. Куликов.

В эпизодах: М. Глузский, В. Еремичев, Б. Коковкин, В. Качурихин, Ю. Овсянко, Н. Кузьмин, В. Тараторкин, Г. Колушкин.

Одесская киностудия

«День ангела» (по мотивам рассказа Б. Житкова «Механик Солерно»), 8 ч.

Автор сценария С. Тарасов; режиссер-постановщик С. Говорухин; оператор А. Чардынин (при участии А. Осипова); художник Г. Щербина; композитор С. Губайдулина; звукооператор Б. Морозевич; режиссеры: А. Боголюбов, С. Цивилько; редактор В. Решетников; директора картины: Н. Семенов, Л. Рыбак.

Роли исполняют: капитан — И. Переверзев, старший помощник — Н. Крючков, Салин — Е. Жариков, Назымов — А. Азо, Симона Валери — Н. Фатеева, купец Грызлов — Б. Андреев, секретарь Грызлова — К. Ершов, Денисов — Р. Хомятов, Млинский — А. Роговин, любопытный — П. Соболевский.

В эпизодах: И. Андрин, В. Боглаенко, С. Бородокин, М. Васильев, Н. Гнеповская, И. Жеваго, С. Живанкова, П. Кононихин, В. Кулик, С. Сибель, В. Уральский, Н. Федорцев.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Мольба» (по мотивам произведений Важа Пшавела), 8 ч.

Авторы сценария: А. Салуквадзе, Р. Квеселава, Т. Абуладзе; режиссер-постановщик Т. Абуладзе; главный оператор А. Антипенко; главный художник Р. Мирзашвили; композитор Н. Габуния; звукооператор М. Нижарадзе; режиссер Т. Гомелаури; стихи в переводе Н. Заболоцкого; редактор И. Гоциридзе; директор картины А. Джагарбеков.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют: Хвтисия — С. Багашвили, Дева — Р. Кикнадзе, Мацил — Р. Чхиквадзе, Алуда — Т. Арчвадзе, Муцал — Г. Палавандишвили, Джохола — О. Мегвинетухуцеси, Эвиадаури — З. Капианидзе, Агаза — Н. Кавтарадзе,

Текст читают: И. Учанейшвили, Л. Данилина.

Киностудия «Туркменфильм»

«Махтумкули», 9 ч.

Авторы сценария: А. Карлиев, Х. Якубов; режиссер-постановщик А. Карлиев; оператор А. Карпухин; художник В. Артыков; композитор Н. Халмамедов; звукооператор С. Молланиязов; режиссер А. Кузьмин; редактор Ф. Таирова; директор картины А. Мурадов.

Роли исполняют: Махтумкули — Х. Муллык, Мерген — М. Черкезов, Менгли — Г. Давлетмурадова, Зубейда — И. Какабаева, Овез — А. Алов, Елбарс — Н. Карлиев, Акгыз — Г. Кулиева, Халлы — Л. Караева, Хатиджа — Г. Торемурадова, Черкез-хан — С. Амангельдыев, Кадыр-Сердар — К. Ходжав, Дурды-шахир — К. Бердыев, Харпык — М. Курбанклычев, Назар-ага — Д. Сапаров, Гулам-хан — Б. Садыков, Хасан-хан — Ф. Алиев, Джума — А. Довлетов, Сулейман мулла — А. Курбанов, Стебелев — В. Бершанский, Али — А. Курбандурдыев, Беркели-хан — К. Херраев, Аллаберды-хан — Н. Бекмиев, старик Сарбаз — А. Бяшимов.

Киностудия «Киевнаучфильм»

«Человек, который умел летать» (по мотивам рассказа К. Чапека), 1 ч.

Автор сценария Б. Крыжановский; режиссер-постановщик Е. Сивоконь; художник-постановщик Э. Кирич; оператор А. Гаврилов; художники-мультипликаторы: В. Гончаров, Р. Пружанский, В. Дахно, Е. Сивоконь, Д. Черкасский, М. Драйцун, Н. Чурилова; композитор Ф. Брыль; звуко-

оператор Л. Мороз; редактор Т. Павленко.

Текст читает О. Полевой.

«Пугало», 1 ч.

Авторы сценария: Г. Сапгир, Г. Цыферов; режиссер И. Гурвич; оператор А. Гаврилов; художники-постановщики: Р. Сахалтуев, Г. Уманский; композитор Б. Буевский; звукооператор И. Чефранова; художники-мультипликаторы: К. Чикин, А. Педан, Р. Пружанский, А. Солин; редактор С. Куценко; директор картины А. Коваленко.

Роль Галчонка озвучила Л. Козуб.

Киностудия «Союзмультфильм»

«Комедиант», 2 ч.

Автор сценария В. Лифшиц; режиссер А. Каранович; оператор Т. Бунимович; художники-постановщики: Т. Полетика, Л. Мильчин; композитор М. Зив; звукооператор Б. Фильчиков; мультипликаторы: Ю. Клепацкий, Ю. Норштейн, М. Портная; куклы и декорации изготовили: О. Масаинов, Г. Лютинский, Л. Лютинская, В. Калашникова, М. Чеснокова, Г. Геттингер, В. Петров, Е. Дарикович, С. Этлис, П. Лесин, В. Ладыгин, В. Авакумов, под руководством Р. Гурова; редактор Н. Абрамова; директор картины Н. Битман.

«Фитиль» № 73 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«XX век» (ЦСДФ).

Авторы: В. Беликов, В. Байков; текст Ф. Камова; режиссер-оператор В. Байков.

«Последнее средство» («Мосфильм»).

Автор А. Тараскин; режиссер А. Бобровский; оператор Г. Куприянов.

В ролях: В. Борцов, Л. Дуров, Н. Парфенов, И. Ясулович.

«Честь фирмы» (ЦСДФ).

Автор Ю. Рихтер; режиссер-оператор К. Широнин.

Главный редактор С. Михалков.

«Фитиль» № 74 (всесоюзный сатирический киножурнал), **1 ч.**

«Слова и дела» (по материалам Комитета народного контроля СССР), ЦСДФ.

Автор-оператор С. Киселев; текст М. Розовского.

«Последняя капля» (Литовская киностудия).

Авторы: А. Курляндский, А. Хайт; режиссер М. Гедрис; оператор А. Дигимас.

Роли исполняют: В. Земская, В. Костарев, Ю. Ригертас.

«Холостой пробег» («Центрнаучфильм»).

Режиссер-оператор Д. Федоровский.

Главный редактор С. Михалков.

Зарубежные фильмы

«В старом сарае», 1 ч.

Производство Студии малых форм «Се-Ма-Фор» в Лодзи (Польша).

Автор сценария Адам Охоцкий; режиссер Анджей Пиличевский; оператор Вацлав Федак; художник Кароль Баранецкий; композитор Збигнев Чернелецкий; работа с куклами: Иринеуш Чесны, Анджей Громэк, Рышард Возьняковский.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Т. Ежова.

«Пещерные люди», 1 ч.

Производство киностудии миниатюр в Варшаве (Польша).

Авторы сценария: Витольд Герш, Богдан Новицкий; режиссер и художник Богдан Новицкий; оператор Мария Недзведска; музыка Вальдемара Казанецкого.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Н. Казакова.

«Небо начинается на третьем этаже», 8 ч.

Производство «Букурешть», Румыния.

Автор сценария и режиссер Франчиск Мунтяну; оператор Н. Джирарди; художник Аурелиу Ионеску; композитор Темистокле Попа.

Фильм дублирован на студии М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Автор русского текста Р. Гришаев; редактор П. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Анна — Ирина Гэрдеску (дублирует Р. Макагонова), Михай — Сильвиу Стэнкулеску (В. Рождественский), врач — Ионеску Джион (В. Сэз), отец Анны — Матей Александру (К. Тыртов), корчмарь — Штефан Чуботэрашу (А. Бахарь).

«Пуговица», 1 ч.

Производство «Анимафильм», Румыния.

Автор сценария, режиссер и автор рисунков Олимп Вэраштяну; оператор Константин Искрулеску; музыка Дана Ионеску; мультипликатор Жульета Добреску.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Я. Умястовская.

«Студенты», 10 ч.

Производство студии художественных фильмов, КНДР.

Автор сценария Пяк Ин Дюн; режиссер Тен Ун Бок; оператор Тен Гю Хван; художники: Ким Хе Ир, Ли Зе Сик; композитор Ким Чан Бом.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа Д. Боголепов.

Автор русского текста Е. Ром; редактор Л. Железнова.

Роли исполняют и дублируют: Пак Дин Мен — Ом Гир Сен (дублирует Ю. Мартынов), Ен Э — Цой Бу Силь (О. Громова), Хэ Ген — Мун Е Бон (Н. Зорская), О Дон Хун — Ким Дон Сик (А. Сафонов), Ок Нё — Тен Сун Ок (В. Хмара).

«Цезарь и детективы», 7 ч.

Производство Студии художественных фильмов в Братиславе (Чехословакия).

Авторы сценария: Дмитрий Плихта, Ян Дудешек; режиссер Дмитрий Плихта; оператор Виктор Свобода; художник Рудольф Ковач; композитор Штепан Коничек.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа Д. Боголепов.

Автор русского текста Т. Совченко; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: Юрко — Юрко Михл (дублирует С. Харлап), мать Юрко — Ольга Шалагова (А. Кончакова), тетя — Вера Фербасова (Н. Самсонова), клоун Оливер — Радомир Цврчек (Ю. Саранцев), Мехурик — Вацлав Логниский (Н. Граббе), директриса цирка — Гана Сливкова (Л. Иванова).

«Как слон боялся прививок», 1 ч.

Производство Студии мультипликационных и кукольных фильмов, Чехословакия.

Авторы сценария: Урбан, Можиш; режиссеры: Можиш, Стрейчик; оператор Шафарж; художник Янечек; музыка Ладислава Симона.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Я. Умястовская.

«Музыкальный поросенок», 1 ч.

Производство «Загреб-фильм», Югославия.

Авторы сценария: Боривой Довникович, Златко Гргич; режиссер Златко Гргич; художник Павао Шталтер; музыка Анджелко Клобучар.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Н. Казакова.

«Ты моя жизнь», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Производство киностудии «Роно-Филмз», Индия.

Автор сценария и режиссер Роно Деб Мукерджи; оператор Нариман А. Ирани; художники: М. Малванкар, В. Карекар; композитор Роно Деб Мукерджи; продюсер С. Мукерджи.

Фильм дублирован на студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа И. Левченко; звукооператор дубляжа Ю. Рыков.

Автор русского текста С. Лялин; редактор Т. Иваненко.
Главные роли исполняют: Деб Мукерджи, Ниведита, Саломе, Даршан, Лата Синха.
Роли дублируют: А. Худолеев, В. Яременко, А. Васильев, Н. Антонова, Л. Дзюба.

«Верный солдат Панчо Вильи», 10 ч.
Производство «Кентавр», Мексика.
Автор сценария и режиссер Эмилио Фернандес; оператор Хосе Ортис Рамос; художник Манцель Фонтана; композитор Мануель Эсперон; продюсеры: Антонио Дель Кастильо, Эмилио Фернандес.
Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа В. Шарун.
Автор русского текста А. Алексеев; редактор Л. Балашова.
Роли исполняют: Эмилио Фернандес, Соня Амелио, Мари Крус Оливьер, Карлос Лопес Моктесума. Хосе Эдуардо Перес, Тринидад Вилья, Хорхе Перес Эрнандес.
Роли дублируют: Н. Граббе, А. Кончакова, Н. Зорская, Г. Юдин. Д. Нетребин, Сережа Шибанов, А. Алексеев.

«Оскар» (по пьесе Клода Манье), 8 ч.
Производство «Гомон-Энтернасиональ», Франция.
Авторы сценария: Жан Ален, Эдуар Молинаро, Луи де Фюнес; режиссер Эдуар Молинаро; оператор Реймон Лемуань; художник Жорж Вакевич; композитор Жан Марион.
Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г.Мартынюк.
Автор русского текста Е. Гальперин; редактор З. Павлова.
Роли исполняют и дублируют: Бертран Барнье — Луи де Фюнес (дублирует В. Кенигсон), Кристиан Мартэн — Клод Риш (О. Голубицкий), Жаклин — Сильвия Сорель (М. Дроздовская), Жермен Барнье — Клод Жанзак (С. Холина), Колет Барнье — Агата Натансон (Р. Макагонова), Бернадет — Доминик Паж (Н. Гицерот), Шарль —Поль Пребуа (С. Бубнов), Филипп — Марио Давид (В. Балашов), Оскар — Роже Ван Хооль (В. Подвиг).

«Разиня», 10 ч.
Совместное производство «Фильм Корона» (Франция), «Эксплорер-фильм» (Италия).
Авторы сценария: Жерар Ури, Марсель Жюллиан, Андре Табэ; режиссер Жерар Ури; оператор Анри Дека; художники: Роберто Джордани, Франческо Чарлетта; композитор Жорж Делерю.
Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.
Автор русского текста Е. Гальперин; редактор З. Павлова.
Роли исполняют и дублируют: Антуан—Бурвиль (дублирует Р. Плятт), Сароян—Луи де Фюнес (В. Кенигсон), Заика — Венантино Венантини (Ф. Яворский), Урсула — Беба Лончар (Н. Гребешкова), Джина—Алида Келли (С. Холина), Лино— Ландо Будзанка (А. Карапетян).

«Большие маневры», 11 ч.
Производство «Фильмсонор», Франция.
Авторы сценария: Рене Клер, Жером Жероними, Жан Марсан; режиссер Рене Клер; оператор Ле Февр; художник Леон Барсак; композитор Жорж Ван Парис.
Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.
Автор русского текста Е. Гальперина; редактор З. Павлова.
Роли исполняют и дублируют: Мария-Луиза — Мишель Морган (дублирует Н. Никитина), Арман де ля Верн — Жерар Филипп (О. Голубицкий), Виктор Дюверже — Жан Десайн (В. Балашов), Родольф — Жак Франсуа (Ф. Яворский), Феликс — Ив Робер (А. Карапетян), Люси — Брижитт Бардо (Н. Кустинская), Жюльетта — Лиз Деламар (М. Гаврилко), Жизель — Симона Валер (З. Степанова), Тереза — Магали Ноэль (С. Холина), Роза — Дани Каррель (Н. Крачковская), полковник— Пьер Дюкс (Я. Беленький).

«Один человек лишний» (по роману Жан-Пьера Шаброля), 10 ч.
Производство «Терра фильм—Артист Ассосье», Франция.
Автор сценария и режиссер Коста-Гаврас; оператор Жан Турнье; композитор Мишель Мань; художник Морис Колассон.
Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Т. Березанцева; звукооператор дубляжа И. Майоров.
Автор русского текста З. Целиковская; редактор Л. Балашова.
Роли исполняют: Жан-Клод Бриали, Бруно Кремер, Жак Перрен, Жерар Блен, Клод Брассер, Мишель Пикколи, Франсуа Перье, Шарль Ванель.
Роли дублируют: В. Балашов, А. Кузнецов, О. Голубицкий, В. Ферапонтов, В. Подвиг, В. Гусев, П. Шпрингфельд, И. Ясулович, К. Тыртов, В. Зубков.

«Большой приз», 1-я серия — 10 ч., 2 серия — 7 ч.
Производство «Дуглас» и «Льюис продакшн» (США).
Автор сценария Роберт Алан Артур; режиссер Джон Франкенхаймер; продюсер Эдвард Льюис; оператор Лайонел Линдон; композитор Морис Жарр; художник Ричард Силберт.
Фильм дублирован на киностудии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Калиниченко.
Автор русского текста А. Алексеев; редактор Л. Балашова.
Роли исполняют: Джеймс Гарнер, Эва Мари Сен, Ив Монтан, Тосиро Мифуне, Брайан Бедфорд, Джессика Уолтер. Антонио Сабато, Франсуаз Арди.
Роли дублируют: А. Кузнецов, Н. Зорская. А. Карапетян, С. Кавагойэ, В. Гусев, Н. Фатеева, В. Ферапонтов, А. Будницкая.

«Мать и одинадцать детей», 8 ч.
Производство киностудии «Сётику» (Япония).
Автор сценария Хидео Хорие; режиссер Хейносуке Госё; оператор Хирооки Нагаска; художник Тацуо Хамада; композитор Итиро Саито.
Фильм дублирован на киностудии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа Г. Голубева.
Автор русского текста Д. Брускин; редактор А. Борисова.
Роли исполняют: Сатико Хидари. Кийоми Ацуми, Тиско Байшо, Масакацу Тамура, Ёсико Куга, Кацуко Инено, Токио Хидари, Окийо Тоаке, Такетоси Наито, Ёсуке Кондо, Кентаро Кудо, Хидео Сато, Хироси Фуйока, Кен Мацута.
Роли дублируют: Р. Балашова, Н. Крюков, Л. Безуглая, И. Губанова, Л. Жуков, С. Фесюнов, Г. Теплинская, С. Соколов, А. Липов, Л. Рыбакова, Г. Судаков.

искусство

КИНО

Сценарий

С. Герасимов

У озера

Лена и Валя сидели на больших прибрежных валунах и беседовали. Валя держала в руке микрофон от своего «Репортера» и записывала шум прибоя.

— Знаешь,— пояснила она, закончив запись.— может пригодиться, как фон. Может, что-нибудь придется вставить или изменить, мало ли что бывает. Но вообще не хотелось бы!

Хотя девушки, судя по всему, успели уже сойтись, Лена рассматривала Валю со свойственным ей откровенным любопытством.

— Понимаешь,— говорила Валя,— сейчас в репортаже ставка на натуру, то есть — все, как есть. Но все же бывает, что приходится кое-что поправить... А с ним тем более. С ним оказалось совсем не просто. Он чудной какой-то!

— Но ты же пишешь о гармоническом человеке?

— Да. Хочется как-то обобщить... Но с ним очень трудно. Я ему свое, а он — свое.

— Что свое?

— Ну, знаешь, позволяет себе... Наверное, думает, что если я женщина, то мне это необходимо.

— Может, просто дурак? — сказала Лена прямодушно.

— Да нет, пожалуй. Скорее избалован ужасно. Знаешь, как трудно быть девушке журналисткой, особенно когда сама ничего себе.

Лена улыбнулась, все разглядывая Валю.

— А ты сама-то веришь в гармонического человека?

— Ну слушай, нужно же как-то улучшать! Может, сейчас еще нет, так потом будет. Вот и ищешь примеры, ну хотя бы относительные... Все-таки работает он здорово.

— Работает — да. Только выпивает, кажется.

— Здрасте! А ты еще хочешь, чтобы и не выпивал! Таких не бывает.

— Почему? Бывает.

— Ну, например?

— Например, мой отец.— Глаза у Лены блеснули.

— Ну, это совсем другое! Во-первых, он интеллигент, потом пожилой человек. Это совсем другое...

— Он и молодой такой же был.

— Откуда ты знаешь? Когда он был молодой, тебя вообще не было.

— От других слышала.— Лена прихмурилась.

— Знаешь, людям свойственно идеализировать прошлое.

— Отец никакое не прошлое! Он самое что ни на есть настоящее.— Глаза у Лены похолодали.

— Ну ладно, не злись. Я же так сказала, абстрактно. Я же его и не видела еще. Уж когда он только приедет! Вот у меня записано — встреча с А. А. Барминым.

— А что ему сюда торопиться? Там у него работа, а здесь одни неприятности.

Валя взглянула на часы:

— Ты подумай! Вот, черт, как опаздывает!.. Слушай, у тебя нет никаких связей с бурятами?

— Зачем тебе?

— То есть как зачем? Какой же это Байкал без бурят?

Окончание. Начало см. в № 11 за 1968 год.

— Есть, конечно. У нас в классе чуть ли не половина было бурят. У меня лучшая подруга — бурятка.

— Брось ты! — Валя даже схватила Лену за руку.— А где она сейчас?

— Здесь. То есть у себя в поселке. А к осени поедет в Улан-Удэ поступать в оперный театр. Она балерина.

— Брось ты! Ну слушай! — Валя даже встала от волнения.— Это же просто не знаю что! Слушай, мы можем к ней поехать?

— Конечно.

— Поедем! — Валя уже тянула Лену за руку.

— Да погоди! Куда же сейчас-то? Это же сто километров, надо ехать автобусом.

Чуть поодаль, наблюдая за девушками, стоял Коновалов и посмеивался. Была суббота, Коновалов был при параде — и стоял в победительной позе Маяковского.

— Опаздываете, молодой человек,— сурово сказала Валя.— Знакомьтесь, это Лена Бармина.

Коновалов поклонился не без изящества и сказал при этом:

— Мы уже встречались как будто. — И присел рядом с Валей.— Ну, что будем предпринимать?

— Ничего нового,— сказала Валя важно,— я буду спрашивать, а вы отвечать.

— А почему же это надо обязательно здесь?

— Да уж так надо.

— А Леночка что же будет делать? — Коновалов ласково косился на Лену.

— А Леночка будет слушать ваши глубокие мысли,— сказала Валя, почему-то раздражаясь.

— Вы что-то, я замечаю, сегодня не в духе?

— А почему я должна быть в духе, если вы опаздываете чуть не на сорок минут?

— Виноват, исправлюсь,— щурился Коновалов, продолжая при этом поглядывать на Лену. Видимо, это обстоятельство более всего и досаждало Вале. И она сказала:

— Вот в этом я как раз сильно сомневаюсь!

Коновалов рассмеялся:

— Видите, Леночка, не угодил я вашей подруге.

— А я вас и не просила угождать. Речь идет об элементарной вежливости.

— А знаете,— вдруг меняя тон и поднимаясь, сказал Коновалов,— я ведь могу и обидеться.

— Пожалуйста, обижайтесь на здоровье! Плакать не будем,— сказала Валя, сматывая провод магнитофона.

Коновалов молча поклонился, усмехнулся глазами Лене и пошел по берегу.

— Видали персону? — бубнила Валя.— На телеге не объедешь. Ничего! Пускай поразмыслит.

Лена и Валя шли по поселку на автобусную станцию, когда их нагнал газик начальника стройки. Черных сидел за рулем.

— Вы куда, девушки? Могу подвезти.

День был субботний, расположение духа, видимо, было у него хорошее.

— На автобус,— отозвалась Валя.— Мы далеко.

— Поехали далеко!

— Нет, мы совсем далеко! — И обернулась к Лене, ища у нее поддержки.

Но Лена молчала.

— Поехали совсем далеко.

Девушки остановились.

— Это девяносто километров,— сказала Лена.— Но дорога ничего, автобус ходит. Энхалук знаете? Сразу за Оймуром.

— Знаю, как не знать. Ну вот,— говорил Черных, отмахивая дверцу,— а говорили далеко. Садитесь, поехали. У меня там и дело найдется.

В Энхалук приехали уже под вечер. Над падями стлался туман. Дымы стояли над поселком — хозяйки готовили ужин. Когда подъехали ко двору Олзоевых, Катя сама выбежала встречать. Сейчас узнать ее было невозможно — ничего не осталось от московского шика. В застиранной кофтенке, рукава засучены, видно, прямо от плиты.

...Потом все сидели за столом, и Катя в кругу семьи была совсем другая — тихая и почтительная. Валя подсела к ней и выспрашивала ее потихоньку, держа блокнот на коленях.

А Лена безотрывно глядела на Черных, который вел с хозяином негромкую беседу по-бурятски. Все нравилось ей в этом человеке: естественность, с которой он вошел в этот незнакомый дом, и то, что он так свободно говорил на чужом языке и так внимательно слушал, и как ел, будто не придавая еде значения, оставаясь все время в беседе.

...Утром Лена поднялась рано, но когда вышла на крыльцо, Катя уже делала утренние упражнения у станка. Это была жердочка, прибитая к внешней стороне сеней, и Катя, держась за нее своей тонкой смуглой рукой, высоко вскидывала то одну, то другую ногу.

Тут же стояли овцы. При каждом взмахе ноги они шарахались, но не уходили. На дворе было много и другой живности.

На озере стучал мотор. Звук гулко разносился по воде.

Вышла Валя, остановилась на крыльце, щурясь на всю эту благодать.

— Тут где-то, говорят, художник живет,— сказала она.— Вот бы зайти...

— Живет,— отозвалась Катя, не прекращая свои экзерсисы.— Урищенко. Сам он украинец, а жена бурятка. Можно сходить.

От калитки к крыльцу шел Черных. В галошах на босу ногу, в накинутом на плечи пиджаке он был похож на деревенского парня-подростка. Он нес сетку, где поблескивало несколько рыбин.

— Вот,— сказал он, положив сетку на крыльцо,— хозяйкам к завтраку.

И, поприветствовав всю компанию, пошел к рукомойнику мыться.

Художник жил в небольшой избе, сверху донизу увешанной по стенам разными работами. Тут были и живопись, и рисунки, и резьба по дереву, и чеканка.

Когда вошли и Катя, обнявшись с женой художника, стала знакомить гостей с хозяевами, Лена и Валя украдкой переглянулись, опасливо косясь на Черных. Работы были не столь просты, чтобы каждый с легкостью мог принять их — сказать любезность да и выбросить из памяти. Тут были и хитроумные композиции, и маски, чеканенные на медном

листе, и резанные по дереву фигуры, и лица людей, выполненные с необыкновенной силой выразительности.

Черных, плотно сжав губы, пристально вглядывался в каждую работу, молча переходя от одной к другой. Скулы его опасно шевелились.

Сам художник, похожий на молодого Шостаковича, стоял у стола, застенчиво поглядывая на гостей.

— Садитесь, садитесь,— говорила его жена, расставляя разные и изрядно покалеченные стулья. Она сказала что-то мужу по-бурятски и повернулась к гостям:— Сейчас он еще покажет. Новые.

Урищенко пошел за занавеску и вытащил оттуда большой плоский ящик, из которого стал добывать по одной работе маслом и гуашью на картоне и досках. С каждой новой работой Валя даже вскрикивала от удовольствия.

Художник вынимал и ставил свои картины с беззаботностью таланта, бормоча при этом:

— Тут немного осталось, большая-то часть в Улан-Удэ. Что-то там на выставку, что ли...

Зато жена после появления каждой новой картины, коротко взглянув на художника, впивалась взглядом в лицо Черных. А тот все молчал и молчал. Но вот и последняя картина... Наступила угрожающая тишина.

— Все? — спросил Черных.

Урищенко развел руками и снял запотевшие очки. Стал протирать стекла.

— Не знаю, — сказал Черных, поднимаясь со своего скрипучего стула,— может быть, я ни черта не понимаю, но все это мне ужасно нравится! — И сам рассмеялся такой своей оценке.

От полноты чувств Валя взвизгнула, обняла Лену и стала ее целовать.

— Ну вот, я говорила! — выпалила она.

Всем стало легко и весело, и все начали говорить о картинах.

Хозяин, все так же застенчиво улыбаясь, складывал картины в ящик. Жена его сказала:

— Кумыс будем пить. У нас сегодня кумыс наипервейшего сорта!

Лена укладывалась спать. Заглянул отец в своей старой пижаме сказать ей спокойной ночи. Лена, как всегда, прижалась щекой к щеке отца. А потом, как всегда, приотстранив от себя дочь, отец положил ладонь на ее чистый лоб, словно проверяя, нет ли жара, провел рукой по волосам и снова привлек к себе.

Уже в дверях отец спросил:

— Интересно было?

— Да. Завтра я тебе все расскажу.

Оставшись одна, Лена сразу погасила свет и, еще не раздеваясь, села на кровать. Ей надо было разобраться с собой. Она сказала шепотом:

— Как слаб человек... До чего же слаб.— Она имела в виду себя.— И ничего я отцу не скажу. Разве можно об этом сказать? Об этом и думать-то страшно... Что я за человек?— Лена передернула плечами.— Ничтожество какое-то!.. Ну, ехали вместе, говорили — что же из этого следует? Господи! Взрослый человек, пожилой даже — что я ему да и зачем... Когда прощались, взял за руку, а у меня ноги подкосились. ...Что же это со мной такое? Не человек, а животное какое-то. Совершенно не способна управлять собой... И

кому об этом скажешь?! Ужас.— Она опять передернула плечами, как от холодного ветра. Потом обернулась к окну.

За окном стоял кто-то и, отодвинув занавески, смотрел внутрь комнаты. Это было так страшно, что Лена даже не смогла крикнуть. Человек пошевелил губами:

— Леночка...

Лена молчала, слушая тяжкие удары своего сердца.

— Леночка,— снова заговорил человек,— вы не пугайтесь, это я...

— Кто — вы?

— Ну, я! Не бойтесь, подойдите на минутку.

Одолевая страх, Лена подошла к окну. За окном, взобравшись на фундамент, стоял Коновалов. От него пахло водкой, но лицо было сумрачно, скорбно даже.

— Простите, но не мог,— сказал он, трудно ворочая языком.

— Что? — шепотом спросила Лена.

— Не мог. И пришел... Извините...

Лена молчала, ее била дрожь.

— Вам надо пойти спать,— сказала она наконец.

— Да? Спасибо за совет!— Коновалов усмехнулся, покрутил головой и скрипнул зубами.

— Идите спать,— опять сказала Лена.

Коновалов, будто не слыша, поднял лицо и некоторое время молча смотрел на Лену. Наверное, он лучше видел ее, чем она его.

Держась руками за наличники, он вдруг подался к ней. Лена отпрянула. Коновалов опять усмехнулся и поник:

— Боитесь, да?

Лена молчала.

— Выйдите на минуту. Я прошу. Выйдите. Ну, на минуту! Прошу...

— Тише,— сказала Лена.— Вы всех разбудите.

— Ну, так выйдите.

— Хорошо,— сказала Лена,— сейчас выйду. Только спуститесь, я закрою окно.

— Зачем?

— Так надо,— сказала Лена строго. Теперь она совсем овладела собой.

Коновалов тяжело соскользнул на землю. Лена закрыла окно. Закрывая окно, она видела, как Коновалов погрозил ей пальцем.

Она вышла, накинув платок. Коновалов стоял, все так же глядя в окно,— не верил, что Лена выйдет. Он пошел к ней, прижав руки к груди.

— Ну, вот я вышла,— сказала Лена.— Дальше что?

— А вы не знаете? — Коновалов, покачиваясь, стоял перед ней, все так же прижав руки к груди. В глазах его были слезы. Он даже всхлипнул.

— Знаю, что вы пьяны, и ни за что бы не вышла к вам, если бы не боялась, что разбудите отца.

— Извините,— сказал Коновалов, делая движение взять Лену за руку.

Лена отстранилась.

— Извините,— опять сказал Коновалов, пряча руки за спину. Потом опять прижал их к груди.

— Здесь болит! — Он затряс головой.

— А пить не надо,— сказала Лена жестко.— Выспитесь и пройдет.

— Нет,— встряхнулся Коновалов,— никогда не пройдет! С первого взгляда. И все!

Лена молчала, кутаясь в платок.

— Скажите только слово, одно только слово,—говорил Коновалов, качаясь перед ней.

— Что сказать?

— Да или нет.

— Нет, конечно,— сказала Лена.

— А почему «конечно»? — Коновалов даже как-то сразу протрезвел, провел рукой по лицу, будто прогоняя хмель. — Почему «конечно»? По рангу не подошел, да?

— Какие вы глупости мелете,— быстро проговорила Лена.

— Скажите вы поумнее,— голос Коновалова стал иным. Да и весь вид его изменился.

— Потому! — сказала Лена.— Потому, что я люблю другого человека.

— Кого? — Коновалов тяжело задышал.— Это кого именно?

— Вот уж это я вам сообщать не обязана,— сказала Лена беспощадно.

— Можете не говорить, и так ясно.

— Что вам ясно? — голос Лены дрогнул.

— Ясно! — усмехнулся Коновалов.— Начальство... Не зря он с вами по часу болтает. Ясно! Тут нам, конечно, делать нечего.

— Что вы мелете?—едва нашла в себе силы выговорить Лена.—Откуда вы это взяли?— Она опять слышала стук своего сердца. Ей казалось, что слышит его и Коновалов.— Я тогда относительно работы приходила, чтобы остаться в библиотеке... Да что я вам должна все объяснять!

— Ну, это тогда. А сейчас привез на своем «козле» откуда? Почему? Я же здесь стоял, я все видел.

— Что видел? Что вы могли видеть?

— Что? Погоди, давай разберемся...

Леной вдруг овладела ярость:

— Еще мне не хватало с пьяными разбираться!

— С пьяными? — Коновалов наступал.— А ты спроси, отчего я пьян.

— От водки.

— Нет!

— От водки и ни от чего иного. Как и все пьяницы!

— Я не пьяница.

— Пьяница и бабник. Все имеет свое название. Или вы думаете, что если это вы, то все должно называться иначе?

— Я не бабник,— качнулся перед ней Коновалов.— Я ищу.

— Ах, вот как! Гармонический человек ищет подругу.

— Ну да, именно... То есть не гармонический, но ищу...

— Ну, ладно! Ступайте искать в другое место. И не вздумайте стоять под окном.

— Погоди, Лена! Стой! — с отчаянием схватил ее за руку Коновалов.— Почему надо оттолкнуть? Почему именно оттолкнуть, если человек ищет?

Лена вырвала руку и открыла калитку.

— Ну прости, если что не так... Лена, стой!

— Все не так! — сказала она, закрывая калитку.

Лена работала в библиотеке. Здесь было чисто и светло, а за окнами— изрядно поднявшаяся стройка. Лена показывала библиотеку Черных. Наверное, он пришел сюда в первый раз.

— Вот,— говорила Лена,— здесь русская художественная литература, то есть вся наша.

— Ну да, я понимаю.

— А здесь переводная. Здесь книги по всем отраслям знания: политика, экономика, философия, естественные науки, точные науки.

— Так, так,—Черных слушал Лену и словно светился отраженным светом. Смотрел он не на книги, а на Лену. И видел в ней нечто большее, чем только прекрасную молодую женщину,— будто всю заново осмысленную жизнь. Так было вокруг чисто и светло...

— Прекрасно! — сказал он, вдруг открывая свои мысли и чувства.— Прекрасно..

— Что? — Лена смолкла на полуслове.

— Все прекрасно! Вот это все.

Тишина, которая наступила вдруг, поглотила все внешние звуки — только звенела кровь в ушах. Потом Лена услыхала, как Черных заговорил, но слова приобретали форму и смысл не сразу. Он говорил:

— Так и не организовали мы торжественное открытие. Опять времени не хватило! А я и речь было приготовил. Мало времени дано человеку, вовсе мало — многое проходит мимо... И не успеваешь...

Лена молчала.

— Подписчиков много?

— Много.

— Запишите и меня.

Лена присела к столу и начала быстро заполнять бланк.

— Вот теперь все узнаете про меня,— сказал Черных.

— Это я и раньше знала,— проговорила Лена.— Ну, что же вам дать для начала? — Она понемногу овладевала собой.

— Вот уж не знаю! — сказал Черных.— Дайте что-нибудь по своему выбору.

Лена сидела, не поднимая глаз.

— Знаете что,— сказал Черных,— дайте свою любимую книгу. Может быть, и я про вас побольше узнаю.

Лена быстро поднялась и, не разыскивая, взяла с полки книгу, отметила в формуляре и подала ее Черных. Это была «Исповедь» Руссо.

— А-а-а?! — сказал Черных.— Это удивительно! Представьте, не читал. Слышать слышал, но как-то в руки не попадала.

Пора ему было уйти, но он стоял и листал книгу.

Начали приходить читатели. Видимо, менялась смена. В окно было видно, как много людей шло по улице.

Пришли две девочки, старая учительница, потом Коновалов. Увидев Черных, он повернулся было, но не ушел. Остался. Поздоровался с Черных, Леной и стал ждать очереди.

Лена работала быстро.

Коновалов, не то пряча, не то показывая усмешку, перебирал сданные за день книги, которые лежали неразобранной стопкой на столе.

Черных захлопнул книгу и сказал:

— Я пошел. Спасибо, Леночка! До свидания.

И, проходя мимо Коновалова, спросил:

— Ты что не заходишь? Или дорогу забыл?

— А что без дела отвлекать? — сказал Коновалов, все так же загадочно усмехаясь.

Черных коротко, но внимательно глянул на него и сказал на прощание:

— Зайди. Дело найдется.

Подавая свою книгу, Коновалов сказал Лене:

— Что-то эта история меня не заинтересовала. Как-то не задела. Что-то уж очень умно! Прямо в сон кидает. Видно, не по зубам...

Он положил на стол «Красное и черное». Лена взглянула на него коротко и будто издалека, отмечая формуляр, сказала:

— Вам же «Пармская обитель» понравилась. Писатель тот же.

— Там другое было, а тут одна психология.

— Хорошо,— сказала Лена,— подберем без психологии.

— Спасибо, я уже подобрал, на свой умишко понадеялся,— говоря это, Коновалов глядел на Лену, желая найти хотя бы какой-то отзвук на ее лице. Но лицо ее было отчужденно, словно она вовсе и не видела Коновалова и всю его муку, прикрытую неумелой усмешкой.

— Значит, вот это выбрали? — проговорила Лена, взглянув на поданные ей книги. — Да, уж это захватывающее чтение!

— По Сеньке и шапка,— сказал Коновалов, все ожидая лениного взгляда.

Но Лена, так и не подняв глаза, взяла книги и пошла к полкам.

...За окном сменился пейзаж. Была зима — и стройка еще поднялась. Черных, окруженный приезжими людьми, идет по переходам очистных сооружений.

Система отстойников и фильтров заняла изрядное пространство.

Декабрь, лютый мороз, и над всем этим многосложным хозяйством стоит белесый туман.

Приезжие — представители народного контроля, писатели, журналисты.

Черных, в полушубке нараспашку, дает короткие пояснения. По глазам видно, как он устал, но голос остается любезным, когда он говорит:

— Повнимательнее смотрите под ноги. Скользко.

— Экое сусло! И это что же, все в Байкал? — глядя на потоки бурой воды, говорит мужчина в шубе с поднятым воротником.

— Нет, как видите, в очистную систему. То, что идет в Байкал, мы тоже увидим. — Черных стоит над отстойником. Это большой круглый бассейн, где вода уже почти прозрачна, но еще насыщена мелкими частицами древесины.

— А взвешенных частиц еще хватает! — говорит маленький юркий человек с двумя фотоаппаратами через плечо.

Черных устало щурится:

— Окончательное суждение вынесем после пруда-аэрария.

И действительно в пруду вода была прозрачная. Подошел Иванов. В руках графин с водой и стакан.

— Вот это натуральная байкальская вода,— говорит он, наливая в стакан из графина,— а это, — он выплеснул воду и зачерпнул из пруда,— фильтрованная. Улавливаете какую-нибудь разницу?

— Да, пожалуй, на глаз разницы нет,— говорит человек в большой шубе.

— На вкус тоже желаете попробовать?

Все мнутся.

— Храбрецов нет,— говорит Иванов и отпивает из стакана с фильтрованной водой. По всему видно, что проделывает он это не в первый раз.

— Так это что же? Стало быть, можно и считать, что проблема решена? — подступил к Иванову журналист, а за ним и остальные.

— Я бы не делал таких поспешных заключений,— проговорил Черных все тем же ровным голосом.— Остается еще немало побочных аспектов.

— Например?

— Например, истребление прибрежных лесов, сложности сплава, рыба.

Приезжие записывают.

— И затем в этих масштабах очистные сооружения покрывают только треть программных мощностей завода. Будем расширять и совершенствовать всю очистную систему.

Иванов развернул плечи, готовый было вступить в спор, но, прикинув обстановку, спорить не стал — только нахмурился.

Теперь опять все обернулись к Черных.

— Так это сколько потребуется времени и средств? — спросил человек в шубе.

— А до полной кондиции,— с каким-то веселым ожесточением проговорил Черных, как бы продолжая свой давний спор с Ивановым.— До полной кондиции. Вот входим в правительство. Дело новое, надо искать. Байкал того стоит.

Приезжие записывают.

К Лене в библиотеку пришел отец. Он только что вернулся в Байкальск с зоостанции. Он был бледен, но хотел казаться бодрым. За окнами была весенняя капель.

Лена принимала отца в своей светелке, примыкающей к читальне. Она приготовила ему целый альбом вырезок из всех газет, где хоть что-то касалось байкальской проблемы. После того как они обнялись, внимательно осмотрели друг друга, отец спросил:

— Ты что же, теперь здесь живешь?

— А что мне дома делать, когда тебя нет? Здесь я хоть с книгами.

— Так, так,— сказал отец, внимательно разглядывая Лену. И, стесняясь расспрашивать ее, взялся за вырезки. Просматривая их, он бормотал: — Это я читал... Это тоже знаю... А вот тут что-то новое. Сильно сказано!.. А этот вот со мной схлестнулся! — И коротко засмеялся.

Он уселся поудобнее и погрузился в чтение. Зрачки его сузились, и даже волосы встали ершом.

— Так, так, так...— бормотал он, ядовито усмехаясь,— скажите, пожалуйста! Да ничего подобного я не говорил! Это кто же тут загибает?..— Он перевернул страницу.— Ах, коллективное послание. Двоих знаю, а эти трое, так сказать, для весу больше.

— Папа, я поеду с тобой,— вдруг сказала Лена.

— Куда? — Отец взглянул на нее, не сразу поняв.— Ну, что ты! Нет, тебе там совершенно нечего делать. Помрешь со скуки.

— С тобой — никогда.

— Нет, нет, нельзя! Тут у тебя дело.— И опять стал читать, потом отбросил альбом.— Какая чепуха! Какая жалкая, копеечная аргументация. Мыслишки с перспективой на неделю! Впрочем, сейчас это уже не имеет значения. Сейчас уже не имеет никакого значения...— Он кивнул на окно. Там во весь рост стояли корпуса комбината.— А что Черных? — спросил он, снова листая альбом.— Вот тут и ему попадает! — сказал он затем, показывая Лене какую-то статью.—За раздувание проблемы очистных сооружений...— Он быстро взглянул на подпись:— Ну да! Знакомые все лица... Поди-ка трудно ему — наседают и с той и с другой стороны.

— Да, ему трудно,— сказала Лена.

Отец поднял взгляд, блеснувший сухо и жестко.

— А это удел каждого, кто пытается угодить и нашим и вашим.

— Погоди, папа,— проговорила Лена глухо и отчужденно.— Я не понимаю, о чем ты? Как это нашим и вашим?

— Ну тем, кто был за и кто против.

У Лены перехватило дыхание.

— Ты говоришь так, как будто он все это сам придумал!

— Но выполнил-то он!

Губы у Лены побелели.

— Это не одно и то же.

Отец встал.

— Нет-с, уважаемые! Это совершенно одно и то же. И в этом все дело!

Они стояли друг перед другом такие непримиримые и такие похожие друг на друга. Первая дрогнула Лена. Она сделала шаг, другой и вдруг обхватила отца за плечи.

— Папа! Да что же это такое!

Отец молчал. Потом рука его поднялась и коснулась лениных волос. Плечи у Лены затряслись, и тогда отец крепко прижал ее к груди, приговаривая:

— Ну что ты! Ну что ты! Ну что ты!

Лена глотала слезы, целовала отца в плечо,а он все гладил и гладил ее. Потом спросил:

— Он что, бывает здесь?

— Да,— не сразу ответила Лена.— Бывает... В библиотеке, конечно.

Помолчав, отец сказал:

— Получил письмо от Коли. Шлет тебе привет.

— Спасибо,— сказала Лена.

— Пишет — может быть, на каникулы приедет. Может быть.

Лена не ответила, а только крепче обняла отца. А он опять гладил ее волосы, приговаривая:

— Ну что ты! Ну что ты!

Окна в библиотеке были открыты, хотя было пасмурно и собирался дождь. Лены за столом не было. За столом сидела узкоплечая, некрасивая девушка с косой.

Вошла женщина с мальчиком лет семи. Оба были хорошо одеты. Держа сына за руку, женщина вглядывалась в девушку за столом. Вглядывалась пристально и даже как-то озадаченно.

— Здравствуйте, Лена,— сказала она, приближаясь к столу.

— Я не Лена, я Лида. Здравствуйте,—сказала девушка, аккуратно шевеля губами.— А Елена Александровна сейчас придет. Она на минутку в больницу вышла. По делам,— добавила она, помолчав.

— Хорошо, я подожду,— сказала женщина, ища, где присесть.

Но присесть ей так и не пришлось, так как тотчас вошла Лена.

Она заметно осунулась. Погруженная в себя, не поднимая головы, она прошла за барьер к своему столу.

— Вот,— сказала Лида.— Тут вас дожидаются.

Лена взглянула. Женщина была ей незнакома. Тем не менее женщина эта, улыбаясь, смотрела на Лену, все так же крепко держа сына за руку. В другой руке у нее были две книги.

— Здравствуйте, Лена,— сказала она с многозначительной любезностью и подошла к столу.— Василий Васильевич просил передать вам эти книги и сообщить, что больше пользоваться библиотекой он не будет.

Лена, беря книги, поморщилась, как от головной боли. Женщина все улыбалась своей приклеенной улыбкой.

— Ну что ж,— сказала Лена, перечеркивая абонемент,— за ним больше ничего не числится.

— Нет, нет,— сказала женщина,— больше ничего не числится. Пойдем, Костик! — И пошла к двери, все играя улыбкой.

Шел поезд по Круглобайкальской дороге и подходил к станции Байкальск. Была теперь и такая станция. А за окнами хлестал дождь. В вагоне-ресторане, как всегда, полно, только народ другой и разговоры иные, разве что радио в прежнем репертуаре.

— Все-таки построили,— глядя в окно, говорит седоватый человек, стриженный ежиком.

— Да, кадит изрядно,— проговорил его сосед по столу, человек добродушного, даже ленивого облика.

— Что кадит это полгоря, хуже что сбрасывает в Байкал.

— Ну там, говорят, очистка уникальная.

— Перестаньте,— отмахнулся седой, все глядя на проплывающие мимо окон заводские здания, на гигантские карты для шламма,— все это паллиативы. Природу не обманешь.

— Ну вот, пошло, поехало,—сказал кто-то за соседним столиком и в ответ послышался смех.— А я все ждал, кто первый начнет,— говоривший был человек средних лет с веселыми глазами,— вот и дождался.

Говорил это он, адресуясь как бы к своей компании и к соседнему столику.

— А у вас что же, иная точка зрения? — приобернулся к нему седоватый.

— То есть прямо противоположная.

— Интересно бы послушать.

— Как говорится, со всем бы удовольствием, но уж очень шумно и затем я как раз здесь выхожу.— И человек с веселыми глазами вылил из бутылок остатки пива в стаканы и чокнулся с друзьями.

— Ах вот как,— усмехнулся седоватый,— тогда все ясно!

— Вот именно,— обернулся к нему собеседник,— вы угадали. Я здесь работаю. И как раз в лаборатории, изучающей токсичность сбросовых вод.

— Ну вот, видите. При этих обстоятельствах спорить нам не о чем.

— Совершенно верно. Я изучаю вопрос на практике, а вы, надо думать, по газетной дискуссии. Силы не равны.

— Видите, как вам все ясно,— вмешался сосед седого. Говорил он добродушно, не торопясь.— А ведь так можно попасть пальцем в небо.

— Ну что вы! — с трудом сдерживая гнев, сказал седой.— Товарищу все ясно на сто лет вперед.

Разговор получался громкий еще и потому, что надо было перекрикивать радио, и он теперь становился достоянием доброй половины вагона.

— Поучите, поучите на прощание,— говорил инженер с веселыми глазами,— расскажите еще, что в Байкале около двадцати процентов мирового запаса пресной воды.

— Так это же факт!

— Да, факт этот против вас. Ведь весь наш сброс для Байкала поистине капля в море.

— Американцы тоже так рассуждали и свели свои великие озера к нулю. Вы поговорите с Барминым.

— Бармин фанатик,— сказал инженер, снимая с вешалки пальто.

— Ну, знаете ли!

— Фанатик, фанатик,— говорил инженер, натягивая пальто.— Маньяк.

Поезд замедлил ход. Он проходил сейчас мимо переезда, где выстроился длинный хвост ожидающих машин. Впереди Черных на своем газике. Он сидел за рулем, сложив руки на баранке, опершись на них подбородком. Глаза у него запали и щеки втянулись, обострив скулы. Смотрел он в одну точку, будто и не видел поезда. А поезд между тем прошел, и шлагбаум открылся. Черных встрепенулся и двинул свой газик.

Черных шел по цеху, где могучие стволы, разрезанные на куски, подскакивали, метались и маялись в потоках горячей воды, прежде чем попасть в дробильную машину и превратиться в щепу. Рядом шел Иванов, а чуть сзади — сменный мастер. Он шел так, чтобы не мешать разговору начальников, а разговор был тяжелый, хоть слов и не было слышно, это легко можно было понять по жестикуляции.

Потом они шли в сопровождении уже другого мастера вдоль конвейера, где готовая целлюлоза в гигантских рулонах поступала на разрезку и упаковку. Видимо, они все успели сказать друг другу, потому что теперь невзирая на относительную тишину шли молча.

Потом Черных вошел в свой кабинет, большой и по-современному обставленный, где звонили сразу несколько телефонов. Черных сел за рабочий стол и взял одну из трубок.

—Да, конечно, — сказал он.—Решайте сами. Надо привыкать.—И взял другую трубку. Он сразу услышал ленин голос. Он перевел дыхание, прежде чем ответить: — Да, да.

— Нам необходимо поговорить. Хорошо бы сейчас. Я отниму у вас не больше десяти минут,— говорила Лена. Голос ее звенел.— Только не у вас и не у меня. Так нужно. Сейчас я скажу где. Постарайтесь запомнить. Вы слышите меня?

— Да, слышу.

Лена шла вдоль озера, той самой «своей» тропой. Хоть и многое изменилось вокруг, но места были узнаваемы. Дождь перестал, но весь пейзаж был пропитан водой, отяжелен низкими серыми облаками, с Большого моря северный ветер гнал грузные вспененные валы и расшибал их о берег, такого Байкала и не видели еще никогда.

Повернувшись к нам, Лена сказала:

— Девчонкой я видела сон, который не хочу вспоминать. Когда проснулась, я сказала себе, если бы что-нибудь подобное случилось со мной в жизни, я бы немедленно перестала жить. Но вот это случилось, и я живу. Я никогда не думала, что можно так ненавидеть человека, пережить такую боль и такое унижение, и вот я живу.

Теперь она шла по лесу тропой, которой она ходила в школу с Катей Олзоевой. И вышла на свою поляну. На сосне все еще оставалась та доска, где было написано: «Я все равно тебя найду!» Но слов уже не было, смыли дожди, стерло время. А у сосны стоял, повернувшись спиной к ветру, Черных, он раскуривал папиросу, но, увидев Лену, отшвырнул ее. Он был в черном кожане, мокром от дождя, капли стекали с кепки на скулы и подбородок. Лена шла к нему быстрым, широким шагом и как-то боком, будто готовая с размаху ударить его. И Черных, словно угадывая это, поднял руку, и тут Лена увидела его глаза. Она остановилась и провела по лицу руками, мокрые волосы падали на щеки. И так с руками, прижатыми к вискам, она кинулась к нему и изо всех сил обхватила его плечи, еще прежде чем он успел обнять ее. Так и стояли они, не слыша ни ветра, ни дождя.

— Здравствуй, Лена! Вот я и нашел тебя.

Лена не спеша оторвалась от каталога, куда заносила новые книги. По ту сторону барьера стоял тот самый парень. Тот, с топориком. Он мало изменился — был все так же сухопар, волосы нависали на лоб. Облокотясь о перила, он всепоглощенно смотрел на Лену. Изучал. Ловил изменения...

Лена изменилась необыкновенно. Она похудела и постарела, если можно постареть в 21 год.

— Здравствуй,— сказала она безынтересно, понемногу узнав парня. И, не поднимаясь, протянула руку через барьер.

Какая же это была худая, печальная, все еще детская, испачканная чернилами рука. Парень взял ее и все не отпускал, пока Лена сама не отняла.

— Как тебя зовут? — спросила Лена.— А то не знаешь, как и обратиться.

— Как зовут? Кто Лешкой, кто Ленькой, а в общем-то Алексей.

— Значит, Алеша, — сказала Лена все тем же ровным, безразличным голосом.

— Можно и так.

— Откуда ты взялся?

— Тебя искать приехал. Вот и нашел.

— Что ж меня искать. Я все время здесь, никуда не уезжала.

— Зато я уезжал! На другой день тогда уехал. Вот полчаса как приехал, и сразу нашел!

Лена молчала, глядя на парня.

Приходили и уходили люди. Лена обменивала книги с машинальностью длительной привычки. Быстро делала записи и даже советовала.

— Возьмите вот эту. Это как продолжение... Ты изменился, — сказала она, опять медленно взглядывая на Алешу.— Не очень, но все-таки.

— Четыре года прошло.

— Да, четыре.

— Ты тоже изменилась,— сказал Алеша.— Сильно. Хуже не стала, но совсем другая.

— Что? — Лена поморщилась, как от резкого света или шума, потом сказала как-то вбок: — У меня недавно умер отец...

И когда она это сказала, все как будто дрогнуло и раскололось в неподвижности ее лица. Губы запрыгали, глаза сразу налились слезами, и зримая судорога перехватила горло.

Она поднялась и, схватив со стола книгу, быстро и слепо пошла за шкафы и спряталась там.

Следя за каждым ее движением, Алеша даже коротко простонал от сочувствия и любви. Не отдавая себе отчета, он пошел за барьер, туда — к Лене.

Две девушки, перебиравшие книжки, переглянулись, но ничего не сказали и даже сделали вид, что не придали значения.

Стоя за шкафом, Алеша обнимал Лену и целовал ее глаза, руки, опять глаза и снова руки. И Лена не отталкивала его. Душа ее раскрылась для сладчайшей боли сочувствия. А Алеша постигал всю глубину счастья, держа возлюбленную в объятиях, как трепетную птицу в руке.

Так они и не сказали друг другу ни слова, пока Лена не освободилась из его объятий. Овладев собой, она все еще продолжала всхлипывать, по-детски вскидывая плечами, вытирая ладонями мокрые щеки. Потом она стала махать руками, остужая распухшие красные глаза.

— Где мы можем поговорить! — допытывался Алеша.

— Не знаю,— сказала Лена хрипло, опять уходя от него, словно погружаясь в глубину своего горя.

— Я еще ничего не успел. Надо зайти на завод, хоть представиться, что ли.

— Что ты там будешь делать?

Глядя в окно на горы, на завод, на озеро, Лена будто и не видела ничего. Она все обмахивала глаза. Потом повернулась к Алеше:

— Так что?

— Работать буду. Инженером. Как определюсь, еще не знаю.

— Ты целлюлозник,— сказала Лена, определяя Алешу, как естественник жука.

Алеша усмехнулся:

— Целлюлозник? Да, в общем-то да.

Лена достала с полки книгу и протянула Алеше.

— Вот это вам должно понравиться,— сказала она громко, выходя уже было из-за шкафа.

Но Алеша удержал ее.

— Где мы сегодня увидимся,— спросил он быстро,— часов в семь?

— Не знаю,— сказала Лена безучастно.— После работы я пойду к папе.

Алеша не сразу понял, а поняв, попросил:

— Можно я пойду с тобой?

Лена пожала плечами. В это время вошел Коновалов. Он увидел Алешу и Лену и угадал больше, чем можно было понять.

— Понравилась? — спросила Лена, беря у него книгу.

— Да, очень,— сказал Коновалов пресекшимся голосом.— Очень!

Лена стояла над могилой отца. На могиле был установлен камень с датой рождения и смерти и краткой эпитафией. Алеши не было видно — быть может, он стоял в стороне.

Глядя на могилу, Лена по-старушечьи качала головой и шептала что-то. Потом затрясла руками перед лицом, словно взывая к здравому смыслу. И вдруг рыдание потрясло всю ее и обрушило на колени. Она гладила еще не поросшую травой могилу:

— Папа!.. Папа... Папа...

Сжав кулаки, искусав губы, Алеша смотрел на нее сквозь листву. Он не решался подойти.

— Папа... Папа... Папа!

— ...Ну, что ты, Лена?

...Отец смотрел на нее, смеясь.

Среди залитой солнцем поляны Лена гонялась за жеребенком, ей хотелось взобраться на него. Но жеребенок не давался. Один раз она уже совсем было ухватилась за холку и побежала рядом, норовя закинуть ногу. Но жеребенок опять увернулся и подался ближе к матери. Та посмотрела на Лену долгим и строгим взглядом.

— Ты видела, как она посмотрела на тебя? — сказал отец.— Мать!

Они шли поляной к дому.

— Ты тоскуешь по маме? — вдруг спросил отец.

— Нет, — ответила Лена с жестоким прямодушием.

Отец остановился.

— Почему?

— Я ее не помню. Как же я могу тосковать?

Отец внимательно и серьезно смотрел на Лену.

— Ты хотел бы, чтобы я ответила иначе?

Отец молчал.

— Но разве лучше было соврать?

Лена вплотную подошла к отцу и, ухватив его за руку, заглядывала ему в глаза:

— Разве нужно было пожертвовать правдой?

— Не знаю,— медленно сказал отец.— Не знаю...

И, горбясь, пошел к дому.

— Папа... Папа... Папа...

...Отец лежал на высоко взбитых подушках. Рядом с ним солнце лежало квадратом на белой больничной стене. Лена сидела в ногах у отца. Болезнь иссушила его до прозрачности. Но взгляд, обращенный в себя, был полон покоя и мудрого смысла. В наушниках, висевших в изголовье кровати, еле слышным бормотаньем диктора отзывался неугомонный мир.

Взгляд отца сосредоточился на Лене. Тень улыбки тронула бескровные губы. Он выложил руку на одеяло, и Лена, поняв его движение, положила на его ладонь свою.

— Тебе надо подумать о себе, Лена,— сказал отец, окружая этой фразой все, о чем они избегали говорить.

— О чем ты говоришь? — сказала Лена, стараясь не отводить глаза.— Я обо всем подумала, когда пошла в библиотеку. Мне нравится эта работа. И ты рядом.

Отец помолчал.

— Мир велик,— сказал он затем.— Нельзя прожить всю жизнь у озера...

— Но ты же прожил. И живешь!

Отец улыбнулся этому уточнению.

— Мир велик,— еще раз сказал он.

— А помнишь, ты говорил, что сам человек — это целый мир?

Отец кивнул.

— И каков человек, таким и мир откроется ему.

— Вот как ты запомнила,— сказал отец, гладя ленину руку.

— Да, на всю жизнь.

Вошла няня с больничной «уткой» в руках. Она вошла бесшумно, и Лена ее не заметила бы, если бы не взгляд отца, полный бешеной ярости. Когда Лена обернулась, она увидела только, как мелькнул за дверью белый халат.

Лена подняла к губам руку отца и стала целовать, едва касаясь губами.

Когда она вышла в коридор, старуха няня, пряча под халатом «утку», заговорщицки улыбнулась Лене и сказала, кивнув на дверь:

— Стесняется!

— Папа!.. Папа!.. Папа!..

... Она вошла в лабораторию. Отец сидел у микроскопа. Тут же был и Коля. Да, был Коля...

— Обедать! — сказала Лена.— Обедать!

— Сейчас,— сказал отец, не отрываясь от микроскопа.

Лена оперлась локтями о стол, совсем рядом с отцом. Она разглядывала его лицо, лучи-морщинки у глаз и седой пух на затылке.

Скулы его тихонько шевелились. Рядом с микроскопом стоял стакан с полевыми цветами.

— Чем старше становишься, тем меньше понимаешь мир. Все вокруг — как чудо...— сказала Лена и коснулась цветов в стакане.— Росли рядом, а все разные. Почему? И зачем эта форма, и цвет, и запах? Привлекать пчел во имя продолжения рода? А, папа?

Отец улыбнулся, не отрываясь от микроскопа.

— Во имя красоты,— сказал Коля, сильно заикаясь.—Красота командует миром, и тут ничего не поделаешь. Она и есть главная сила.— Говоря это, он испепеляюще смотрел на Лену.

Отец тихонько засмеялся.

— Коля—идеалист,—сказал он, оторвавшись от микроскопа.—Не слушай его. Главное в мире — борьба. Погляди, что там творится! — Он подвинул Лену к окуляру.

И во весь экран Лена увидела каплю воды. Да, там шла изрядная драка.

— Черт знает что! — сказала Лена.

Отец смеялся, обнимая ее плечи.

— ...Папа... Папа... Папа...

Лена лежала на могиле, обняв холм руками.

Алеша стоял над нею, не решаясь коснуться ее.

Лена передавала библиотеку Лиде. Они сидели рядом. И белесая Лида, приоткрыв рот от чрезмерного внимания, слушала указания Лены.

— Надо читать самой, тогда сможешь и посоветовать,— говорила Лена.

— А у меня как-то вкус не образуется,— пожаловалась Лида.— Мне почему-то все нравится.

— Со временем пройдет,— сказала Лена, усмехнувшись глазами.— Будешь больше читать и пройдет.

Алеша был на своем месте: стоял, облокотившись о барьер против стола.

— Сегодня имел аудиенцию,— сказал он, стараясь заглянуть Лене в глаза.— У Черных.

Лена продолжала писать.

— Сорок минут беседовали...

Лена писала.

— А что он, Черных?

Лена наконец взглянула на Алешу.

— Черных — прекрасный человек,— сказала она. И закрыла реестр.

Алеша, затаив дыхание, следил за ее непоспешными движениями, тщась уловить в них хоть малейший признак замешательства.

Пришел Коновалов. Видно, они часто встречались с Алешей здесь, в библиотеке. Коновалов усмехнулся и кивнул Алеше. Глаза у него поблескивали — видимо, выпил.

Положив на стол изрядную стопку книг, он сказал:

— Вот Елена Александровна, все. Так сказать, в окончательный расчет.

— Что же вы так поторопились? — говорила Лена, проглядывая книги.— Библиотека не закрывается. Вот Лида будет работать...

— А это пожалуйста! Пусть работает. Я не возражаю! — Сказав это, Коновалов покосился на Алешу и встал в такую же позу, только у другого конца барьера.

За окном проскрипели тормоза. В библиотеку вошел Черных. Он сразу оценил обстановку, но отступать было некуда. И он зашагал к барьеру.

— Вот и прекрасный человек пожаловал, — сказал Алеша. Сказал он это тихо, но достаточно ясно, чтобы Лена могла слышать.

На это замечание Лена взглянула на Алешу так, что он не выдержал и отвел глаза.

— Наслышан я, — говорил между тем Черных, стараясь оставаться непринужденным,— что вы от нас уезжать собираетесь. Это как же понимать?

— А так и понимать,— сказала Лена, здороваясь с ним,— что уезжаю. И не далее как завтра утром.

— Вот как...

В библиотеке стало тихо. Только Лида скрипела пером. Дописав строку, она поставила точку и, промакнув, закрыла свой гроссбух.

— Я пойду, Елена Александровна,— сказала она.— Значит, завтра в шесть. Разбудить вас?

— Нет. Я сама встану.

И Лида ушла.

Молчание продолжалось еще некоторое время, потом Черных спросил:

— И что же, совсем одна едете?

— Нет, с подругой,— сказала Лена.— С Валей Корольковой. Помните? Журналистка, еще интервью у вас брала.

— Помню... Она что же, здесь?

— Да, три дня уже как приехала. Вчера на Селенгу отправилась, к утру вернется.

— Так! — сказал Черных, как черту подвел.— И что же вы там будете делать?

— То же, что и здесь.

Все это Лена говорила с какой-то странной полуулыбкой, глядя в стол.

— Так почему же все-таки там, а не здесь?

— Так надо,— сказала Лена все с той же отчужденной улыбкой.

Странный это был разговор пауз и умолчаний при двух молчаливых свидетелях.

— И папа этого хотел,— сказала Лена.— Он сказал: нельзя всю жизнь прожить у озера...

У Черных глаза как-то совсем запали и резко обозначились скулы.

— Он не мог знать всего,— это он сказал совсем тихо.

— Нет, он знал все,— сказала Лена, впервые прямо взглянув на Черных.

Алеша даже зажмурился от муки. Коновалов же смотрел на них так, как смотрят на скорбные следы катастрофы: лучше бы не глядеть, да невозможно оторваться. Наконец он тяжело пошевелился и шагнул к Лене.

— Счастливо, Елена Александровна,— сказал он, протягивая руку.— Удачи на новых местах. Может быть, и приведет судьба еще свидеться. Все-таки в соседях будем! Что ж, тут часа два лету, не более.

— Да, примерно так,— говорила Лена, не отнимая руки.— Счастливо и вам.

Коновалов, не попрощавшись с другими, вышел.

Черных некоторое время молча смотрел на Лену, потом повернулся к Алеше. Тот не пошевелился, будто врос в барьер. Черных взял ленину руку и дважды поцеловал.

— Утром зайду,— сказал он.

— Нет, не надо,— быстро проговорила Лена.

— Хорошо...— Черных выпрямился и, кивнув Алеше, прошел к двери.

Он зашагал по поселку своим солдатским шагом. И за первым же углом настиг Коновалова. Тот стоял, широко расставив ноги, руки в карманы и щурился на обширный пейзаж, где впереди были Байкал и горы, справа корпуса завода, а еще правее жилые кварталы, где в окнах уже загорались огни.

— Смотришь? — спросил Черных.

— Так вот,— отозвался Коновалов.

Бессмысленный этот диалог имел свое тайное содержание.

Они пошли рядом.

— Смотрю я,— заговорил Коновалов с какой-то тоскливой удалью,— наработали мы тут изрядно...

— Да-а-а...— тянул Черных.

— Понарушили, что смогли, и понаставили, что сумели...

Черных обернулся к нему, уловив этот его отчаянно веселый взгляд.

—... А счастья нет! — вдруг неожиданно заключил Коновалов и остановился.

Теперь они смотрели глаза в глаза.

— Вон что! — усмехнулся Черных, стараясь найти верный тон.

— Нет, нет, верно говорю,— сказал Коновалов и, приобняв начальника за плечи, рассмеялся.— Нет! Экую штуку отгрохали, а мелочи не хватило!

Черных не сразу нашелся, что ответить. Потом медленно проговорил:

— Ничего. Еще, брат, грохать и грохать. Это еще все впереди.

— Вот разве что...

— Конечно.

— Пошли,— сказал, помолчав, Коновалов.

И они зашагали дальше.

Вышли к озеру. Огромная его даль раскинулась от ног до горизонта. Ровно шумел накат...

— К рыбакам, что ли, податься, погулять маленько? Отвлечься! — сказал Коновалов.

— Не получится,— сказал Черных.— Не выйдет.

— Тоже верно,— согласился Коновалов.

И поглядел на темные окна библиотеки, отчетливо видневшейся силуэтом на пригорке.

— И света не зажгли,— сказал он,— не понадобился...

Лена сидела на своей узенькой кровати, а Алеша стоял перед ней на коленях.

— Господи, боже мой! — простонал он, поднимаясь.— За что мне все это? — И опустился на кровать рядом с Леной.

Лена отодвинулась, но он обхватил ее плечи, видимо, не в первый раз норовя сломить ее упорство.

— Нет, нет, нет, нет, нет! — Она вырвалась с ожесточением, с яростью даже. Забралась с ногами в самый угол и там затихла.

— Да что же это такое? — глухо бормотал Алеша.

— Зажги свет.

Алеша не пошевелился.

Лена спрыгнула с кровати и повернула выключатель. Стараясь не глядеть друг на друга, они щурились от света. Потом Лена подошла к Алеше и коснулась рукой его взъерошенных волос, горячей щеки.

— Не надо так,— сказала она, совсем по-матерински прижимая к себе его голову.— Ну хочешь, сейчас будем пить чай? Я тебе все расскажу.

— Нет,— встрепенулся Алеша,— этого уж действительно не надо... И так все ясно!

— Что тебе ясно, глупец?— сказала Лена раздельно и холодно.— Ничего тебе не ясно. — Она повернулась к шкафу.— Помоги мне достать чемодан...

Алеша как-то сразу утратил амбицию, встал и, подтянувшись на цыпочках, снял чемодан.

— Так,— сказала Лена.— Ну, это потом. А сейчас мы все-таки выпьем чаю.

На рассвете Валя постучала в окошко. Лена открыла ей сразу. Она была совсем готова в дорогу. За плечом маячила Лида, и Алеша тащил уже чемодан и баул.

Чмокнув Лену в щеку, Валя говорила своим медленным голосом:

— Это хорошо, что ты готова. А то, видишь, уговорила шофера подъехать прямо к дому. Это только тебе такая честь. Ты же здесь личность популярная!

Говоря это, она разглядывала Алешу. А Алеша, погрузив чемодан, отвел Лену в сторону и сказал:

— Что же ты думаешь, что этим все и кончится? Это только начало. Помнишь, что я написал тебе на доске?

Лена усмехнулась и вдруг сильным движением привлекла к себе Алешу, расцеловала его, оттолкнула. И стала прощаться с Лидой.

Автобус был полон.

Подруги сидели на передней скамейке, где полагается сидеть пассажирам с детьми. Они сидели там потому, что с ними был и ребенок.

— Вот,— сказала Валя, протягивая Лене крохотную руку.— Познакомьтесь. Это Андрей. Сын Сибири. Про отца я тебе писала. Мое первое новосибирское интервью. Ничего больше говорить не буду, увидишь сама, оценишь. Второго такого нет... Пишет, что жить ты должна непременно у нас. Квартиру дали, четыре комнаты. А на что нам четыре комнаты? Это же просто курьез! Всей мебели — диван и стул. Но он говорит, что сейчас есть уже что-то вроде универмага, так что тебе что-нибудь прикупим. Пишет, что по поводу такого события написал стихи про то, как Лена приехала на Лену... Ты знаешь, он просто уморить может. В первый год я непрерывно хохотала, теперь уже как-то привыкла. Но тоже иной раз — ужас! Такой заводной...

Автобус остановился. Стекло отодвинулось, показалась голова шофера:

— Ну, кто прощаться с Байкалом?

— Мы прощаться с Байкалом! — Валя подхватила своего Андрея и, вылезая из автобуса, сказала всем:— Вы уж не смотрите на нас, а то заставит тащиться в тайгу.

Забираясь обратно, Валя опять сказала:

— Вы уж извините нас, добрые граждане.

— Ничего! — сказал толстый мужчина.— Это дело житейское.

И автобус тронулся.

Еще сотню метров виднелся Байкал, потом дорога круто свернула налево.

— Вот и прощай, Байкал! — сказала Валя, устраиваясь поплотнее.— Ну, ничего. Лена Байкала стоит. Представляешь, целое море, и течет.

— Да ведь ты сама в первый раз,— сказала Лена.

— Ну и что? Это же общеизвестно. Пишет, масштабище такой размахнули. Какие-то немыслимые миллионы киловатт. Ужас! Ты, конечно, как хочешь, но в газете работать ты будешь. У тебя получится. А газетчики, знаешь, какой народ? Это же самый интересный народ! Вот выдадим тебя замуж...

Лена не выдержала и засмеялась. Засмеялась и Валя:

— Нет, в самом деле! Только подумать: может быть, будем участвовать в величайшем начинании века...— И, понизив голос, наклонилась к Лене.— Ты что-нибудь слышала о плотине через Берингов пролив?

— Немного слышала от отца, в журналах что-то попадалось. Но ведь это, кажется, фантазия.

— Здрасте! Какая фантазия? Величайшая научная проблема. Можешь представить, меняется климат во всем северном полушарии! Гидрологи и климатологи, правда, стоят на робкой позиции в отношении Гренландского ледяного панциря. Видите ли, может растаять и затопить Европу! Но энергетики позиций не сдают и имеют поддержку многих ученых. Так что тут еще бабушка надвое сказала. И если печать возьмется...

— Да что это в самом деле,— сказал толстый мужчина.— Все по своим углам, все ля-ля-ля да ля-ля-ля. Ну-ка, давайте сообща. И сразу взревел:

Славное море, священный Байкал,
Славный корабль, омулевая бочка...

И весь автобус подхватил:

Эй, баргузин, пошевеливай вал...

Только Лена молчала.

Валя обняла Лену.

— Ну что ты, о чем ты? Где ты сейчас?

— Что?

И все вокруг как будто отодвинулось и стихло.

Лена обернулась к нам и сказала:

— Сейчас мы расстанемся с вами и, быть может, вы будете осуждать меня. Но я не могла поступить иначе. Человек должен сам решать свою судьбу. А иначе и жить не стоит. Вы думаете, что я совсем уезжаю отсюда. Не бойтесь, я вернусь, когда силы мои окрепнут. Когда уйдет из сердца эта боль, от которой я слабею и могу все перепутать. А я должна стать сильной, как отец. Кругом столько работы, столько работы. И надо быть сильной. Поймите меня, друзья мои, люди.

Пески

Содержание журнала „Искусство кино" за 1968 год

(Цифрами обозначен номер журнала)

ЖИЗНЬ КИНОСТУДИЙ

Что такое творческое объединение?

ЗРИТЕЛИ. КИНОКЛУБЫ. ШКОЛА

КОГДА ФИЛЬМ ПРОШЕЛ ПО ЭКРАНАМ

СЦЕНАРИИ

РАССКАЗЫ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

Стихи о кино

СРЕДИ АКТЕРОВ

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

КИНОЛЮБИТЕЛЬСТВО

К МЕЖДУНАРОДНОМУ КИНОФЕСТИВАЛЮ СТРАН АЗИИ И АФРИКИ В ТАШКЕНТЕ

ЗА РУБЕЖОМ

ФИЛЬМОГРАФИЯ

65967



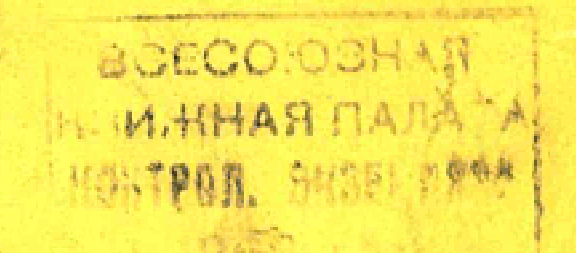
Рекламный плакат сомалийского художественного фильма «ДЕРЕВНЯ И ГОРОД», получившего на Международном кинофестивале стран Азии и Африки в Ташкенте диплом журнала «Искусство кино» «За «талантливый дебют»

Г 65969 И

Принимается подписка

**на литературно-критический
теоретический
иллюстрированный журнал**





Журнал публикует:

сценарии советских и зарубежных авторов;

статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;

статьи по вопросам телевидения;

статьи и заметки о кинолюбительстве;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;

кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;

библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

Индекс
70402

искусство
КИНО

Подписка на 1969 год принимается в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, в колхозах, совхозах, учебных заведениях и учреждениях.

Подписная цена:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.